

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯНИШИН-ПРИЙМЕНКО МАРІЯ ТАРАСІВНА

УДК 929:78.071+130.2

**БІОГРАФІЯ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ:
КОНСТРУЮВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ
МИСТКИНИ**

034 «Культурологія»
03 «Гуманітарні науки»

**Подається на здобуття наукового ступеня
доктор філософії (кандидата культурології)**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ (М.Т. Янишин-Прийменко)

Наукова керівниця: Гадецька Ганна Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства
в.о. доцента

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Янишин-Прийменко М.Т. Біографія Марії Шимановської: конструювання культурних ідентичностей мисткині. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність. Марія Шимановська (1789–1831) без перебільшення була зіркою мистецького світу своєї доби. Талант піаністки та композиторки з Варшави був оцінений провідними представниками різних мистецьких сфер — Адам Міцкевич називав її «царицею звуків», Йоган Вольфганг Гете – «богинею музики», Роберт Шуман писав, що *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* «презентують найбільш визначні якості, як для жінки-композиторки з якими ми коли-небудь раніше стикалися». Географія концертних мандрівок артистки охоплювала міста сучасних Англії, Франції, Швейцарії, Нідерландів, Німеччини, Австрії, Чехії, Польщі, Литви, Естонії, України та Росії. Композиторський спадок мисткині, що налічує більше 100 творів, — це переважно фортепіанні п'єси, пісні та інші невеликі камерні композиції, котрі вважаються типовими зразками *stile brillant*. Свої твори М. Шимановська публікувала у найбільш авторитетних видавництвах Європи — у Ляйпцигу, Парижі, Мілані, Петербурзі та ін. містах. Сьогодні саме М. Шимановська вважається однією із перших жінок-піаністок, що на професійному рівні склали конкуренцію тогочасним чоловікам-артистам (Д. Штайбельту, Ф. Калькбреннеру, Й. Н. Гуммелю, Дж. Фільду та іншим) та для яких артистична й композиторська діяльність становили основне джерело доходу.

Водночас в Україні, на жаль, спостерігаємо відсутність стійкого наукового інтересу до творчості мисткині. Ще гірші справи із виконанням музики М. Шимановської, яка за унікальними випадками (як, наприклад, онлайн-концерт Наталії Сікорської 2021 року на тафельклавирі) не потрапляє ані до навчальних, ані до концертних програм вітчизняних клавіристів. Подібна ситуація викликає подив, адже залучення до вітчизняного наукового простору постаті Марії Шимановської важливе не лише з огляду на синхронізацію із світовими тенденціями гуманітаристики, але й у контексті безпосередніх, очевидно щільних зв'язків мисткині та її родичів із українським культурним середовищем.

Авторитетні дослідницькі праці, епістолярні матеріали та архівні джерела свідчать про те, що родина мисткині — впливові представники секти франкістів Шори-Воловські — походила з Поділля, а її батько народився та прийняв католицизм у Львові. Сама ж Марія Шимановська концертувала у таких українських містах як Житомир, Дубно, Кременець, Львів, Вінниця й неодноразово відвідувала Київ у 1823 та 1828 роках. На цих землях (у Львові, Києві та Одесі) музика композиторки продовжувала публікуватися через кількадесят років після її смерті, відтак залишалася цікавою та актуальною.

Основну джерельну базу дослідження, окрім наявних дослідницьких праць різних періодів, становлять архівні матеріали українських бібліотечних та музейних інституцій, таких як: Одеська національна наукова бібліотека, Житомирська обласна універсальна бібліотека ім. О. Ольжича, Державний історико-культурний заповідник міста Дубна, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. А також оцифровані колекції зарубіжних фондів: Австрійської національної бібліотеки, бібліотеки Ягеллонського університету, Національного музею

Варшави, бібліотеки Вроцлавського університету, бібліотеки *Pologna*, що надає колекції Національної бібліотеки та установ, які з нею співпрацюють, архіви Музею Бертеля Торвальдсена у Копенгагені та інші.

Наукова новизна полягає у тому, що: вперше в українському гуманітарному науковому просторі проведено комплексне дослідження біографії Марії Шимановської; вперше у світовому дискурсі постать Марії Шимановської розглянута крізь призму проблеми культурних ідентичностей, розширені та деталізовані уявлення щодо гендерної, соціальної, національної, етнічної, релігійної ідентичностей мисткині; вперше здійснено аналіз каталогів вище наведених українських архівів, на предмет наявності у них згадок та матеріалів про Марію Шимановську, її українські контакти та інших представників родини; вперше опубліковано та проаналізовано три невідомі портрети Марії Шимановської, що їх зберігає мистецький відділ Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника; вперше опрацьовані всі випуски видання *Gazeta Lwowska* та його додатку *Rozmaitosci* за 1823 рік, у яких віднайдені ексклюзивні подробиці щодо перебування М. Шимановської в Україні, а також випуски за 1888 та 1905 роки, які містять важливі дані щодо родини артистки; віднайдено посмертні видання творів мисткині в Україні — публікацію музики М. Шимановської до вірша *Wilija*, здійснену видавництвами *Leon Idzikowski* та *Boleslaw Koreywo*, а також *Nokturne le Murture*, опублікований друкарською фірмою *C.G. Röder*, що належать до другої половини XIX століття; проаналізовано кореспонденцію Марії Шимановської 1824 – 1831 років з Бертелем Торвальдсеном та Міхалом Клеофасом Огінським, зосереджено увагу на європейському колі спілкування мисткині, яке мало географічно українське походження: оприявлена історія родини та маєтків Комарів, Потоцьких, Собанських, Ярошинських, Шолайських, Тишкевич-Лагойських, Четвертинських, що

доповнює та поглиблює знання про функціонування культури на землях сучасної України наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття.

Результати дослідження. Вивчення біографії Марії Шимановської крізь призму проблеми культурних ідентичностей підводить до підсумку, що ідентичність мисткині складна та багат шарова. Вона зумовлена такими чинниками як географія, релігія, соціальне положення та гендер, хоча й не цілковито ними детермінована. Звернення до релігійної ідентичності М. Шимановської важливе з огляду на той беззаперечний вплив, який чинила на формування світогляду композиторки приналежність до ключових настанов філософії франкістів. Іконографічні джерела відкривають спосіб самопозиціонування М. Шимановської та дають усвідомлення як кореляція власних зображень із соціальними та гендерними нормами доби працювала на PR та розбудову кар'єри мисткині. Нарешті, розгляд гендерного аспекту біографії Марії Шимановської ствердив у тому, що у світлі звиклих жіночо-чоловічих соціальних та гендерних ролей своєї доби артистка майже завжди обирає нетиповий шлях, який вона будує навіть не як протофеміністка, маргіналка чи революціонерка, а насамперед як людина, що прагне бути узгодженою зі прийнятними соціальними конвенціями.

Цілісність біографії Марії Шимановської формується лише через вибудовування пріоритету ідентичностей, які набувають сенсу через свою послідовність. Аналіз життєвої стратегії мисткині та її епістолярної спадщини яскраво демонструють те, що прагнення до самореалізації та її ототожнення себе із професійною музиканткою підпорядковували собі всі решта чинників самовизначення. Шлях до успішної кар'єри вимагав жертвності щодо вибору місця проживання (піаністка жила винятково там, де могла заробити більші кошти для утримання сім'ї) та побудови особистих стосунків (її мандрівний спосіб життя виключав створення сім'ї), а також креативності задля підвищення власного соціального

статусу (артистка робила це за допомогою власного візуального образу та стійких дружніх знайомств в елітних колах).

Також створення блискучої міжнародної кар'єри передбачало утаємничення власної національної, політичної та релігійної ідентичностей, щодо яких залишається робити лише припущення на основі наявних джерел та фактів. Так, відомо, що мисткиня була впливовою членкинею франкістської спільноти, піклувалася про репутацію секти, дотримувалася її регулятивних настанов, що дозволяє за своєю важливістю та впливом на біографію Марії Шимановської висунути релігійну ідентичність мисткині на друге місце після професійної.

Нарешті, національна ідентичність мисткині постає як така, що зумовлювалася самою специфікою доби — вона була гнучкою, змінною, відкрито не проявленою, підпорядкованою кар'єрним цілям. У світлі дружніх контактів М. Шимановської помітна пріоритетність того, що Д. Бовуа називає «цивілізаційною спільністю», яка базується на соціальному положенні. Відтак, спільноти формувалися на основі статусу, а не національної приналежності чи політичних уподобань. Для М. Шимановської потрапляння до аристократичної спільноти становило пріоритетну ціль.

Вивчення творчих біографій мистців крізь призму проблеми ідентичності є продуктивним методом, зокрема, для опрацювання біографій українських мистців XVIII – XIX століть. Цей підхід проявляє багат шаровість та складність їхніх ідентичностей, вплив різноманітних факторів на їх формування, які кожного разу мають бути індивідуально розглянуті. Унаочнюється також те, що люди тієї доби були значно більш відмінними від нас у сталості своїх самовизначень.

Ключові слова: *Марія Шимановська, творча біографія, public relations, комунікація, польська культура, українська культура, фортепіанна культура, доба Романтизму, ідентичність, гендерні студії,*

мистецтво та релігія, Поділля як мультикультурний та поліконфесійний регіон, польські композитори, багатовекторна діяльність музиканта, мистецька креативність, художній образ митця, постать Ігоря Белзи у дослідженнях польської музичної культури, салонний стиль, камерно-інструментальна творчість, кінець XVIII — перша половина XIX століття.

ABSTRACT

Yanyshyn-Pryimenko M. Biography of Maria Szymanowska: construction of cultural identities of the artist. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 034 – «Cultural Studies» (03 «Humanities»). P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. Without exaggeration, Maria Szymanowska (1789–1831) was a star of the art world of her time. The talent of the pianist and composer from Warsaw was appreciated by leading representatives of various artistic spheres — Adam Mickiewicz called her the «queen of sounds», Johann Wolfgang Goethe — the «avishing Almighty of the sound world», Robert Schumann wrote that *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* «present the most outstanding qualities, as for a female composer we have ever encountered before». The geography of the artist's concert tours covered the cities of modern England, France, Switzerland, the Netherlands, Germany, Austria, the Czech Republic, Poland, Lithuania, Estonia, Ukraine and Russia. The compositional heritage of the artist, which includes more than 100 works, is mainly piano pieces, songs and other small chamber compositions, which are considered typical examples of *stile brillant*. M. Szymanowska published her works in the most authoritative publishing houses in Europe — in Leipzig, Paris, Milan, St. Petersburg, etc. Today, it is M. Szymanowska who is considered one of the first

female pianists who at the professional level competed with the male artists of that time (D. Steibelt, F. Kalkbrenner, J. N. Hummel, J. Field and others) and for whom artistic and compositional activities were the main source of income.

At the same time, unfortunately, we observe a lack of sustained scientific interest in the artist's work in Ukraine. Things are even worse with the performance of M. Szymanowska's music, which on rare occasions (Natalia Sikorska's 2021 online concert on the *tafelklavier*) does not make it into either the educational or concert programs of domestic keyboardists. Such situation is surprising, because the involvement of the figure of Maria Szymanowska in the domestic scientific space is important not only in view of the synchronization with the world trends of humanitarianism, but also in the context of the direct, obviously close connections of the artist and her relatives with the Ukrainian cultural environment.

Authoritative research works, epistolary materials, and archival sources indicate that the composer's family — influential representatives of the Shor-Wolowsky sect of Frankists — came from Podillia, and her father was born and converted to Catholicism in Lviv. Maria Szymanowska herself gave concerts in such Ukrainian cities as Zhytomyr, Dubno, Kremenets, Lviv, Vinnytsia and repeatedly visited Kyiv in 1823 and 1828. In these lands (in Lviv, Kyiv and Odesa), the composer's music continued to be published several decades after her death, so it remained interesting and relevant.

The main **source base of the research**, in addition to the existing research works of various periods, are archival materials of Ukrainian library and museum institutions, such as: Odesa National Scientific Library, Zhytomyr Regional Universal Library named after O. Olzhych, the Dubna State Historical and Cultural Reserve, the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk. As well as digitized collections of foreign funds: the Austrian National Library, the

Jagiellonian University Library, the National Museum of Warsaw, the University of Wrocław Library, the Pologna Library, which provides the collections of the National Library and institutions cooperating with it, the archives of the Bertel Thorvaldsen Museum in Copenhagen, and others.

The scientific novelty is based on the following provisions: for the first time in the Ukrainian humanitarian scientific space, a comprehensive study of the biography of Maria Szymanowska was conducted; for the first time in the world discourse, the figure of Maria Szymanowska was considered through the prism of the problem of cultural identities, expanded and detailed ideas about the artist's gender, social, national, ethnic, and religious identities; for the first time, an analysis of the catalogs of the above-mentioned Ukrainian archives was carried out for the purpose of the presence in them of references and materials about Maria Szymanowska, her Ukrainian contacts and other representatives of the family; for the first time, three unknown portraits of Maria Szymanowska, which are kept by the art department of the Lviv National Scientific Library of Ukraine, have been published and analyzed; for the first time, all issues of *Gazeta Lwowska* and its supplement *Rozmaitosci* from 1823 were processed, in which exclusive details about M. Szymanowska's stay in Ukraine were found, as well as issues from 1888 and 1905, which contain important data about the artist's family; posthumous editions of the artist's works were found in Ukraine — the publication of M. Szymanowska's music to the poem *Wilija*, published by *Leon Idzikowski* and *Boleslaw Koreywo* publishing houses, as well as *Nokturne le Murmure*, published by the printing firm *C.G. Röder*, belonging to the second half of the 19th century; the correspondence of Maria Szymanowska from 1824–1831 with Berthel Thorvaldsen and Michal Kleofas Oginsky is analyzed, attention is focused on the European circle of communication of the artist, which was geographically of Ukrainian origin: the history of the family and estates of the Komar, Pototsky, Sobansky, Yaroshinsky, Sholaysky, Tyshkevich-Lahoysky, Chetvertynsky is revealed, which complements and

deepens knowledge about the functioning of culture in the lands of modern Ukraine at the end of the 18th — in the first third of the 19th century.

Research results. The study of Maria Szymanowska's biography through the prism of the problem of cultural identities leads to the conclusion that the identity of the artist is complex and multi-layered. It is conditioned by such factors as geography, religion, social position and gender, although it is not entirely determined by them. Addressing the religious identity of M. Szymanowska is important in view of the undeniable influence that adherence to the worldview guidelines of the Frankist philosophy had on the formation of the worldview of the composer. Iconographic sources reveal M. Szymanowska's way of self-positioning and give insight into how the correlation of her own images with the social and gender norms of the time worked for PR and the development of the composer's career. Finally, the consideration of the gender aspect of the biography of Maria Szymanowska proved that in the light of the usual female-male social and gender roles of her time, the artist almost always chooses a non-typical path, which she builds not even as a proto-feminist, marginalist or revolutionary, but as a person who seeks to be consistent with acceptable social conventions.

The integrity of Maria Szymanowska's biography is formed only through the *prioritization* of identities that gain meaning through their sequence. The analysis of the pianist's life strategy and her epistolary heritage clearly demonstrate that the desire for self-realization and her identification with a professional musician subordinated all other factors of self-determination. The path to a successful career required sacrifices in choosing a place to live (the pianist lived exclusively where she could earn more money to support her family) and building personal relationships (her itinerant lifestyle excluded the creation of a family), as well as creativity for promotion own social status (the artist did this with the help of her own visual image and stable friendly acquaintances in elite circles).

Also, the creation of a brilliant international career involved the concealment of one's own national, political and religious identities, about which one can only make assumptions based on available sources and facts. Yes, it is known that the artist was an influential member of the Frankist community, took care of the reputation of the sect, followed the accepted guidelines, which allows, in terms of its importance and influence on the biography of Maria Szymanowska, to put the religious identity of the artist in second place after the professional one.

Finally, the national identity of the artist appears as one that was determined by the very specifics of the era — she was flexible, changeable, not openly revealed, subordinated to career goals. In the light of M. Szymanowska's friendly contacts, the priority of what Daniel Beauvois calls «civilizational community» based on social position is noticeable. Thus, communities were formed on the basis of status, not nationality or political preferences. For M. Szymanowska, getting into the aristocratic community was a priority goal.

Studying the creative biographies of artists through the lens of the identity problem is a productive method, in particular, for studying the biographies of Ukrainian artists of the 18th – 19th centuries. This approach shows the multi-layered and complex nature of their identities, the influence of various factors on their formation, which must be individually considered in the research each time, and the fact that the people of that time were much more different from us in the stability of their self-definitions.

Key words: *Maria Szymanowska, creative biography, public relations, communication, Polish culture, Ukrainian culture, piano culture, the era of Romanticism, identity, gender studies, art and religion, Podillia as a multicultural and multi-confessional region, Polish composers, multi-vector activity of a musician, artistic creativity, the artistic image of the artist, the figure of Ihor Belza in studies of Polish musical culture, salon style, chamber*

and instrumental creativity, the end of the 18th - the first half of the 19th century.

ЗМІСТ**ВСТУП**.....15**РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНІ ІДЕНТИЧНОСТІ В ОБШИРІ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ**.....25

1.1. Творча біографія Марії Шимановської у світових дослідницьких розвідках: тематичні напрямки, проблемні ракурси, індивідуальні інтерпретаційні досвіди.....25

1.2. Культурні ідентичності мистця: особливості визначення, тлумачення та інтерпретації.....42

1.3. Постать Марії Шимановської в Україні: аналіз архівних матеріалів та актуальні напрямки дослідження.....62

Висновки до першого розділу.....78

РОЗДІЛ II. ПЕРЕДУМОВИ ВИБОРУ ЖИТТЄВИХ ТА ТВОРЧИХ СТРАТЕГІЙ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ НА ОСНОВІ ЕПІСТОЛЯРІЮ, ІКОНОГРАФІЇ ТА СПЕЦИФІКИ ЖІНОЧИХ ОСВІТНІХ ПРАКТИК ДОБИ.....79

2.1. Світоглядні уявлення Марії Шимановської крізь призму ідентичнісних особливостей мисткині: аналіз адресатів епістолярію 1824–1831 років.....79

2.2. Прояви гендерного та соціального ідентичнісних вимірів у портретному живописі початку ХІХ століття: особливості іконографії Марії Шимановської.....106

2.3. Ідентичнісні моделі Марії Шимановської у контексті гендерної специфіки кінця ХVІІІ – першої третини ХІХ століття.....129

Висновки до другого розділу.....155

РОЗДІЛ III. УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ У ПРОЦЕСІ КОНСТРУЮВАННЯ ЦІЛІСНОЇ МАПИ КУЛЬТУРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ.....156

3.1. Від франкізму до космополітичного прагматизму: Марія Шимановська та Шори.....156

| | |
|---|------------|
| 3.2. Україна на мапі географічних локусів біографії Марії Шимановської..... | 174 |
| Висновки до третього розділу..... | 206 |
| ВИСНОВКИ..... | 208 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ..... | 212 |
| ДОДАТКИ..... | 234 |

ВСТУП

Актуальність теми. Марія Шимановська (1789–1831) без перебільшення була зіркою мистецького світу своєї доби. Талант піаністки та композиторки з Варшави був оцінений провідними представниками різних мистецьких сфер — Адам Міцкевич називав її «царицею звуків», Йоган Вольфганг Гете — «богинєю музики», Роберт Шуман писав, що *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* «презентують найбільш визначні якості, як для жінки-композиторки з якими ми коли-небудь раніше стикалися». Географія концертних мандрівок артистки охоплювала міста сучасних Англії, Франції, Швейцарії, Нідерландів, Німеччини, Австрії, Чехії, Польщі, Литви, Естонії, України та Росії. Композиторський спадок мисткині, що налічує більше 100 творів, — це переважно фортепіанні п'єси, пісні та інші невеликі камерні композиції, котрі вважаються типовими зразками *stile brillant*. Свої твори М. Шимановська публікувала у найбільш авторитетних видавництвах Європи — у Ляйпцигу, Парижі, Мілані, Петербурзі та ін. містах. Сьогодні саме М. Шимановська вважається однією із перших жінок-піаністок, що на професійному рівні склали конкуренцію тогочасним чоловікам-артистам (Д. Штайбельту, Ф. Калькбреннеру, Й.Н. Гуммелю, Дж. Фільду та іншим) та для яких артистична й композиторська діяльність становили основне джерело доходу.

Саме з огляду на низку гендерних обмежень, актуальних за часів життя композиторки, розглядався феномен популярності М. Шимановської у бакалаврській роботі 2018 року під назвою «Творча біографія Марії Шимановської у площині сучасних гендерних досліджень». У вступній частині роботи також містилася теза про необхідність повернення до забутої та рідко виконуваної нині творчої спадщини мисткині. Натомість, вже у вступі магістерської роботи «Сучасні рецепції творчої біографії Марії Шимановської» 2020 року засвідчено важливі зміни, які відбулися

щодо розуміння місця та статусу мисткині у європейському культурному просторі — творчий доробок композиторки зазвучав зі сцен різних європейських країн та потрапив до радіоетерів, її *Polonaise in F minor* увійшов до обов'язкової програми *I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych* 2018 року, що закріпило М. Шимановську у статусі композиторки, яка здійснила відчутний вплив на формування засад музичної романтичної естетики. У магістерському дослідженні було розглянуто діяльність Товариства Марії Шимановської у Парижі, члени якого з 2018 по 2020 роки втілили у життя чимало освітньо-просвітницьких проєктів, спрямованих на увиразнення багатовимірної мистецької діяльності Шимановської. Нарешті, робота містила аналіз широкого жанрового спектру творчого спадку Марії Шимановської, представленого на популярній світовій платформі YouTube у виконанні як визнаних артистів-професіоналів, так і любителів музики, що демонструє живу цікавість до музики композиторки.

Водночас в Україні, на жаль, впродовж цих десяти років дослідження і досі спостерігаємо відсутність стійкого наукового інтересу до творчості мисткині. Ще гірші справи із виконанням музики М. Шимановської, яка за унікальними випадками (як, наприклад, онлайн-концерт Наталії Сікорської 2021 року на тафельклавирі) й дотепер не потрапляє ані до навчальних, ані до концертних програм вітчизняних клавіристів. Подібна ситуація викликає подив, адже залучення до вітчизняного наукового простору постаті Марії Шимановської важливе не лише з огляду на синхронізацію із світовими тенденціями гуманітаристики, але й у контексті безпосередніх, очевидно щільних зв'язків мисткині та її родичів із українським культурним середовищем.

Авторитетні дослідницькі праці, епістолярні матеріали та архівні джерела свідчать про те, що родина мисткині — впливові представники секти франкістів Шори-Воловські — походила з Поділля, а її батько

народився та прийняв католицизм у Львові. Сама ж Марія Шимановська концертувала у таких українських містах як Житомир, Дубно, Кременець, Львів, Вінниця й неодноразово відвідувала Київ у 1823 та 1828 роках. На цих землях (у Львові, Києві та Одесі) музика композиторки продовжувала публікуватися через кількадесят років після її смерті, відтак залишалася цікавою та актуальною.

Прагнення здійснити цілісну реконструкцію, а також коректно осмислити український контекст біографії Марії Шимановської, зумовили нетиповий, проте перспективний підхід до вивчення біографії мисткині, а саме — пошук інструментів, які би дозволяли реалізувати реконструкцію культурних ідентичностей мисткині. Для розуміння творчої постаті М. Шимановської проблема визначення її ідентичності постає гостро актуально як у контексті специфіки її персонального життєвого й професійного шляхів, так і у контексті складних історико-політичних та соціально-культурних процесів її доби.

Звернення до проблеми конструювання культурних ідентичностей викликане прагненням цілісно осягнути розмаїту складність особистості композиторки та її часом парадоксальних життєтворчих сценаріїв, а ширше — усвідомити та зібрати воєдино різноманітні складові, які долучаються до формування того, що визначаємо як цілісну біографію мистця — спроможність висвітлити процесуальність становлення його світоглядних орієнтирів, життєтворчих сценаріїв та контекстуалізувати згідно вибраній дослідницькій оптиці.

Об'єкт дослідження: життєтворчість Марії Шимановської крізь призму культурних ідентичностей мисткині.

Предмет дослідження: особливості культурних ідентичностей мисткині у дзеркалі епістолярних, архівних та ін. документів та реалій доби життя М. Шимановської.

Мета дослідження: створити цілісну біографію Марії Шимановської шляхом дослідження основних компонентів її культурних ідентичностей.

Досягнення поставленої мети включало необхідність формування наступних завдань:

— окреслити перспективи звернення до проблеми конструювання культурних ідентичностей мистця минулої епохи, розглянути актуальні концепції та підходи щодо даної тематики у світовому гуманітарному дискурсі;

— проаналізувати наукові розвідки, наявні у світовій гуманітаристиці щодо різних аспектів життєтворчості Марії Шимановської, диференціюючи у них основні напрями та теми;

— виокремити параметри, актуальні для формування цілісного осягнення культурних ідентичностей мистця з огляду на сучасні методологічні настанови щодо біографістики;

— осмислити біографію М. Шимановської у площині сучасних контекстів гендерних студій;

— дослідити історичні, соціально-політичні, релігійні, естетичні та комунікаційні складові культурного повсякдення доби М. Шимановської — кінця XVIII – першої третини XIX століття;

— обґрунтувати складну багатовимірність культурних ідентичностей мисткині з огляду на прояви гендерної, соціальної, національної, етнічної та релігійної складових її світогляду, що має на меті змінити звичке позиціонування М. Шимановської виключно як представниці польської культури;

— розглянути візуальну складову як таку, що відбивала важливі риси, властиві ідентичністному профілю мисткині, зокрема, долучити невідомі досі портрети М. Шимановської, виявлені у процесі дослідження;

— звернутися до історії роду Воловських та усвідомити релігійний та соціальний аспекти у формуванні культурних ідентичностей мисткині;

— здійснити пошук архівних джерел, що різнобічно засвідчують перебування Марії Шимановської в Україні та коректно проінтерпретувати їх з огляду на історико-культурну специфіку доби життя мисткині та нинішні реалії;

— реконструювати концертний маршрут М. Шимановської нинішніми українськими містами, проявити мотиви цього турне та його результати, а звідси — зрозуміти якою була роль мисткині у розвитку світської музичної культури тогочасного поліетнічного та мультикультурного географічного простору України.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що:

— *вперше* в українському гуманітарному науковому просторі проведено комплексне дослідження біографії Марії Шимановської;

— *вперше* у світовому дискурсі постать Марії Шимановської розглянута крізь призму проблеми культурних ідентичностей, розширені та деталізовані уявлення щодо гендерної, соціальної, національної, етнічної, релігійної ідентичностей мисткині;

— *вперше* здійснено аналіз каталогів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника, Одеської національної наукової бібліотеки, Житомирської обласної універсальної бібліотеки ім. О. Ольжича, Державного історико-культурного заповідника м. Дубна на предмет наявності у них згадок та матеріалів про Марію Шимановську, її українські контакти та інших представників родини;

— *вперше* опубліковано та проаналізовано три невідомі портрети Марії Шимановської, що їх зберігає мистецький відділ Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника;

— *вперше* опрацьовані всі випуски видання *Gazeta Lwowska* та його додатку *Rozmaitosci* за 1823 рік, у яких віднайдені ексклюзивні подробиці щодо перебування М. Шимановської в Україні, а також випуски за 1888 та 1905 роки, які містять важливі дані щодо родини артистки;

— віднайдено посмертні видання творів мисткині в Україні — публікацію музики М. Шимановської до вірша *Wilija*, здійснену видавництвами *Leon Idzikowski* та *Boleslaw Koreywo*, а також *Nokturne le Murmure*, опублікований друкарською фірмою *C.G. Röder*, що належать до другої половини XIX століття;

— проаналізовано кореспонденцію Марії Шимановської 1824–1831 років з Бертелем Торвальдсеном та Міхалом Клеофасом Огінським, зосереджено увагу на європейському колі спілкування мисткині, яке мало географічно українське походження: оприявлена історія родини та маєтків Комарів, Потоцьких, Собанських, Ярошинських, Шолайських, Тишкевич-Лагойських, Четвертинських, що доповнює та поглиблює знання про функціонування культури на землях сучасної України наприкінці XVIII — у першій третині XIX століття.

Методологічна база дослідження. Методологічне підґрунтя дисертації складають наступні взаємодоповнюючі методи наукових досліджень:

— *біографічний*, за допомогою якого створюється комплексне конструювання життєтворчості М. Шимановської;

— *історичний* дозволяє прослідкувати за зміною концепцій щодо осмислення постаті М. Шимановської науковцями, а також сприяє вивченню загального історико-культурного контексту доби;

— *міждисциплінарний* як наукова новація, притаманна сучасним дослідженням, породжує здатність побачити та розпізнати у біографії мисткині те, що є недоступним в межах однієї науки (історії, політології, етнографії, музикознавства, філософії, соціології, релігієзнавства, та ін.);

— *типологічний аналіз* дозволяє окремо розглядати територіальну, гендерну, релігійну та інші ідентичності людини;

— *метод культурологічного коментаря* уможлиблює інтерпретацію змістовного або формального співвідношення події, явища чи тексту з культурним контекстом;

— *метод реконструкції* як поточний аналіз та синтез усієї зібраної інформації;

— *порівняльний метод* стверджує закономірність співставлення долі М. Шимановської з біографіями інших тогочасних музиканток, спонукає до порівняння іконографічного образу мисткині із образами композиторів-чоловіків, а також увиразнює візуальне позиціонування композиторки як конвенційне щодо наявних репрезентативних варіантів стосовно зображення жінок.

Теоретичну базу дослідження складає література, що її можна розділити на наступні групи:

— дослідження, присвячені вивченню творчої біографії М. Шимановської з різноманітних за часом, географією та методологією дослідницьких оптик (Т. Сига та С. Шеніц [168], І. Белза [6], [7], Д. Гвідзаланка [137], Р. Суховейко [164], А. Шварц [166], [167], С. Добржанський [127] [128], А. Кіяс [139], М. Трохимчук [176] [177], Б. Вогель [179] та ін.);

— зарубіжні та вітчизняні дослідження, присвячені проблемі ідентичності та конструюванню культурних ідентичностей (З. Фрейд[98], Е. Еріксон[43], [130], Е. Сміт[84], М. Моран[58], Н. Мадей[51], М. Козловець[42], Р. Демчук[33], С. Андрусів[1], О. Ічанська[38], В. Бойко[13], О. Смірнова[83], М. Будзар[16], Ю. Майхрович[52]);

— праці, присвячені гендерній проблематиці (Л. Нохлін[153], С. де Бовуар [11], хрестоматія, що включає наукові статті та частини книг

сучасних зарубіжних дослідників гендеру «Гендерний підхід: історія, культура, суспільство» [29], навчальний посібник «Основи теорії гендеру» [69], Словник гендерних термінів [100], О. Кісь [94] І. Ігнатенко [37], О. Гончарова[27], Бр. Квінн[40]).

— роботи, що розкривають особливості історико-культурних та соціально-політичних реалій Європи кінця XVIII – початку XIX століття (історія та політика: Д. Бовуа [9], [10], Н. Дейвіс [32], Т. Снайдер[85], Я. Грицак[28]; культура: С. Василевський[17], Ю. Лотман [61], С. Тишко[90], С. Тишко та С. Мамаєв [92], [93], М. Левицька[60], І. Савчук [78],[79], О. Волосатих[19],[20], О. Боше [110], релігія: М. Бровко[15], І. Єзерська[35], П. Мачейко[55];

— художньо-мемуарна література доби М. Шимановської (праці Ж. Ж. Руссо [77], О. де Бальзака [3], О. Пушкіна, лорда Байрона, Й. В. Гете [25], А. Міцкевича [56], щоденники та листи Ф.К. Моцарта[59], мемуари С. Моравського [57], публікації П. В'яземського [70]);

Аналітичним матеріалом дослідження є матеріали архівів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника — три портрети мисткині [62-64], а також нотні видання; кореспонденція Марії Шимановської з Бертелем Торвальдсенем, що знаходиться у відкритому доступі на сайті Музею Б. Торвальдсена у Копенгагені [112-126]; кореспонденція М. Шимановської із Міхалом Клеофасом Огінським, опублікована у книзі С. Немагай «Лісты аб музыцы. Карэспандэнцыя» [65]; конволюти першої половини XIX століття, що зберігаються у нотних фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського; окремі випуски газети «Северная пчела» за період з 1825–1830 років та журналу «Дамский журнал» за 1833–1834 роки [31]; матеріали періодичних видань *Kurier Warszawski*, *Gazeta Lwowska*,

Allgemeine musikalische Zeitung, Kurjer dla Płci Piękney czyli Dziennik Literaturze, Kunsztom, Nowościom i Modom Poświęcony, різні частини яких знаходяться у відкритому доступі бібліотек Biblioteka Jagiellońska, Biblioteka Kórnicka та Österreichische Nationalbibliothek; матеріали сайту товариства Марії Шимановської [151].

Апробація дисертації відбувалась шляхом її обговорення на засіданні кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні результати дослідження були опубліковані у трьох публікаціях наукових статей та виступах із доповідями на наукових конференціях: на XXII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 3-5 грудня 2020 року) з доповіддю «Львівські фрагменти українських гастрольних маршрутів Марії Шимановської у контексті реконструкції творчої біографії мисткині»; на XVI науково-практичній конференції Fresh Science, організованої студентським товариством НМАУ ім. П. І. Чайковського, що проходила 25-26 березня 2021 року із доповіддю «Загальна характеристика та спроба класифікації зображень Марії Шимановської»; на XXII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці України» з доповіддю «Походження як формуючий світоглядний чинник творчої біографії Марії Шимановської», що проходила 10-12 січня 2022 року.

Практичне застосування результатів дослідження. Матеріали дисертації є актуальними для розвитку міждисциплінарних досліджень, присвячених проблемам мистецьких ідентичнісних вимірів, продовжують розбудову оптик, властивих гендерним студіям, розширюють царину наукової біографістики, а також спонукають до активізації практичних ініціатив, зокрема, виконання музики М. Шимановської. Також їх можна залучати до подальших розвідок культурологічного та мистецтвознавчого

спрямування, для вивчення вітчизняних та зарубіжних архівних матеріалів, що стосуються актуального хронологічного періоду (остання чверть XVIII – перша третина XIX століть), застосовувати як матеріал при викладанні у закладах середньої та вищої освіти у низці навчальних дисциплін, зокрема теорії та історії світової культури, історії європейського та українського музичного мистецтва, історії європейського клавірного виконавства тощо. Окремо варто відмітити перспективність звернення до матеріалів дослідження у підготовці міжнародних проєктів, спрямованих на розбудову культурної дипломатії.

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано три статті в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження відповідає темі №27 «Дослідження творчих біографій українських та зарубіжних музикантів у контексті вітчизняної та світової культури», темі №30 «Культурологічна біографістика: класичні/некласичні дискурси» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2021–2025 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 8 (Наказ 49А) від 11.04.2024 р.).

Структуру наукової роботи складають анотації українською та англійською мовами, вступ з необхідними параметрами дослідження, три розділи (8 підрозділів), а також висновки, що окреслюють підсумки наукових пошуків, список використаної літератури та додатки.

Список використаних джерел нараховує 185 позицій (друковані та електронні джерела). Загальний обсяг дисертації становить 253 сторінки, з них 211 – основного тексту.

РОЗДІЛ І.

КУЛЬТУРНІ ІДЕНТИЧНОСТІ В ОБШИРІ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ

1.1. Творча біографія Марії Шимановської у світових дослідницьких розвідках: тематичні напрямки, проблемні ракурси, індивідуальні інтерпретаційні досвіди.

Підходи до вивчення творчої біографії Марії Шимановської, як засвідчує наявний обшир дослідницьких розвідок, можуть бути гранично різними, адже специфіка контекстів, актуальних для життєтворчості мисткині, — історико-культурний, гендерний, релігійний, стильовий та структурно-композиційний, суспільно-політичний, врешті ідентичнісний — створюють об'ємний простір для вибору ймовірного дослідницького фокусу.

Спосіб вибору науковцем ракурсу дослідження можна представити як своєрідний акт комунікації, що являє процес взаємодії між дослідником та предметом його зацікавлення — епохою, явищем, проблемою тощо. Кожен науковець індивідуально зчитує наявні меседжі або ж скоріше «вичитує» у них те, що корелюється із його баченням предмету. Через подібний відбір та актуалізацію ідей, фактів, методологічного інструментарію та подальшу рефлексію згодом вибудовується власний унікальний дослідницький ракурс. У даному процесі вирішального значення набувають особистісні риси дослідника, які часто спонукають до пошуку та об'єктивації конкретного дискурсивного простору. Тож, в результаті ці суб'єктивні дослідницькі риси укупі зі специфікою предмету дослідження на певному етапі синхронізуються, що є актуальним і для авторки даної роботи.

Ключовий ракурс даного дослідження пов'язаний із персональним зацікавленням проблемами ідентичнісних вимірів мистця, наданням

переваги біографічному методу дослідження історичного спрямування з акцентом на архівних джерелах, зацікавленістю проблематикою властивою гендерним студіям, прагненням до заповнення прогалін у знанні про культурно-мистецьке життя України кінця XVIII — початку XIX століть шляхом міждисциплінарного підходу, імпліцитного музичній культурології як галузі гуманітарного знання, що за природою вирізняється кроссекторальністю. Аналіз підходів інших дослідників, що зверталися до життєтворчості М. Шимановської, виокремлення та критичний огляд їхніх персональних вподобань та обраних ракурсів також значною мірою суголосний пріоритетним напрямкам їхньої загальної діяльності.

Даний підрозділ спрямований на те, щоб розглянути комплекс наявних підходів до вивчення творчої біографії М. Шимановської, накопичених світовою гуманітаристикою на даний момент. Серед пріоритетних завдань є розгляд тих розвідок, в яких актуалізовано найбільш сучасні ракурси щодо осягнення як комплексу особливостей життєвої біографії мисткині, так і таких, що сфокусовані на висвітленні її різнобічної мистецької діяльності. Для цього було залучено роботи Ігоря Белзи, Теофіла Сиги та Станіслава Шеніца (Teofil Syga, Stanislaw Szenic), Майї Трохімчук (Maja Trochimczyk), Ренати Суховейко (Renata Suchowiejko), Анни Шварц (Anne Swartz), Славоміра Добржанського (Sławomir Dobrzański), Бенжаміна Вогеля (Benjamin Vogel), Галини Гольдберг (Halina Goldberg), Адама Гальковського (Adam Gałkowski), Анни Верніцької (Anna Wiernicka), Данути Гвідзаланки (Danuta Gwidzalanka) та інших науковців, котрі впродовж тривалого часу ґрунтовно вивчали життєтворчість Марії Шимановської. Аналіз їхніх розвідок об'єктивізує та уґрунтовує розуміння різних аспектів актуальних для дослідження творчої біографії мисткині.

Роботи вищезгаданих науковців оприявнюють коло проблемних галузей, що постають у контексті звернення до життєтворчості Марії Шимановської у хронологічно різні часові відтинки:

- спроба цілісної реконструкції творчої біографії мисткині;
- прагнення відтворити особливості Європейського турне 1822 – 1827 років;
- патріотична — польська — тема у творчості мисткині;
- «враженнєвий менеджмент» та PR-стратегія артистки;
- економічний аспект біографії;
- рецепція фортепіанної творчості, зокрема, вплив композицій М. Шимановської на фортепіанну музику Ф. Шопена;
- «топоси пам'яті» в колекційних альбомах композиторки;
- історія сім'ї Воловських та ін.

Перед тим як розглянути новітні концепції щодо вивчення біографії Марії Шимановської, варто зупинитися на перших дослідженнях про мисткиню, адже саме вони заклали міцний фундамент для подальших дослідницьких розвідок. Такими є роботи Марії та Йозефа Мірських (Maria Mirska, Jozef Mirski) *Maria Szymanowska. Album* 1953 року¹, Теофіла Сиги та Станіслава Шеніца *Maria Szymanowska i jej czasy* 1960 року та Ігоря Белзи «Цариця звуків. Життя і творчість Марії Шимановської» 1987-го. Варто відзначити, що всі три — є монографіями, що ставлять за мету надати комплексний життєпис творчої біографії мисткині. Дані роботи містять важливий корпус численних архівних матеріалів, до яких звертаються та які ревізують науковці з погляду їхніх сьогодень.

Робота Т. Сиги та С. Шеніца *Maria Szymanowska i jej czasy* є масштабною панорамою життєтворчості Марії Шимановської, об'ємом у 525 сторінок, збагаченою численною кількістю ілюстрацій та культурологічних коментарів, що поглиблюють розуміння соціокультурних

¹ Доступ до цього дослідження отримати так і не вдалося.

особливостей кінця XVIII – початку XIX століття. Робота складається з шістнадцяти розділів і містить найбільш розлогу інформацію щодо подорожі мисткині Україною. Попри наявність детальних виносок, іменного покажчика та списку ілюстрацій, де зазначається походження кожного з використаних зображень, у праці С. Шеніца та Т. Сиги відсутні посилання на джерела та список літератури, які напрочуд важливі для усвідомлення достовірності поданих авторами фактів. Зважаючи на художньо-публіцистичний стиль тексту, ґрунтовна праця польських письменників та літературознавців є такою, від якої слід відштовхуватися у подальших пошуках та водночас такою, на яку неможливо впевнено спертися без додаткової верифікації наведених у ній фактів.

Монографія Ігоря Белзи «Цариця звуків. Життя і творчість Марії Шимановської», яка виходила 1956 та 1987-го року у двох редакціях, особливо цінна тими ексклюзивними матеріалами, які досліднику вдалося відшукати та опрацювати у московських радянських архівах — Російському державному архіві давніх актів (рос. РГАДА) та Російському державному архіві літератури та мистецтва (рос. РГАЛИ). Серед таких матеріалів — друге видання 24-х мазурок для фортепіано М. Шимановської, листування мисткині з друзями Петром та Вірою В'яземськими, десять листів мисткині до Міхала Клеофаса Огінського, та ін. Недоліком монографії І. Белзи можна вважати очевидний вплив соціополітичних контекстів, властивий багатьом дослідженням радянського періоду, що позначається ідеологічними викривленнями під час інтерпретації досліджуваного матеріалу. Одним із відчутних є гіперболізація ролі Росії у різних європейських соціокультурних та мистецьких процесах, а також базування на імперській парадигмі світобачення. Наголос на взаємній підтримці й дружбі між польською та російською інтелігенцією початку XIX століття, розділення «Росії Миколи I та Росії Пушкіна» тощо є типовими зразками подібних інтерпретаційних

викривлень. Утім, критично оцінюючи означені контексти, слід зазначити, що робота І. Белзи є фундаментальною працею, без якої з різних причин неможливе подальше вивчення біографії Марії Шимановської.

Отже, одним із важливих аспектів при дослідженні творчої біографії Марії Шимановської є увага до гастрольної діяльності мисткині. В середині теми розглядаються особливості організації концертного туру кінця XVIII — початку XIX століть, а саме: система рекомендацій, мережа транспортних сполучень, нюанси роботи з інструментом (різними типами піанофорте) в умовах подорожі, економічний аспект тощо. Слід зазначити, що одна з суттєвих перешкод на шляху до реконструкції гастрольного турне Марії Шимановської полягає в обмеженому доступі до архівних матеріалів, що зберігаються в різних публічних та приватних архівах — Польській бібліотеці ім. А. Міцкевича (Париж), Архіві Гете та Шиллера (Веймар), Російському державному архіві давніх актів (Москва) та Російському державному архіві літератури та мистецтва (Москва).

Серед сучасних дослідників найбільш ґрунтовно даний аспект біографії вивчають польська музикознавиця Рената Суховейко² та професор Канзаського університету Славомір Добржанський³. Прагнулося би з приємністю відмітити, що за час написання роботи вдалося встановити контакт із паном Добржанським, що виплило у низку уточнень, позначилося важливими порадами та спонукало до неочевидних спостережень, і що найбільш цінно — допомогло із доступом до певних матеріалів.

У статті “*Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism*” (Марія Шимановська та еволюція професійного піанізму)

² Рената Суховейко тісно пов’язана з Францією. Навчалась в Université de Tours, є членкинею Société Française de Musicologie, Société Française d'Analyse Musicale і Observatoire Musical Français.

³ Славомір Добржанський — концертуючий піаніст, доктор мистецтвознавства, професор School of Music, Theatre and Dance у Kansas State University. Засновник та член Chopin Society of Connecticut з 1999 року.

С. Добржанський виявляє розбіжності мистецького життя піаністів ХІХ-го і ХХ-ХХІ стст., аналізуючи умови творчого життя часів Марії Шимановської. Дослідник створює стислий огляд її «взяття Європи штурмом» [128]. У цій розвідці С. Добржанський фокусує увагу на комунікативному просторі, що оточував мисткиню, зокрема, на знайомствах і зв'язках Шимановської. Він неодноразово підкреслює, що виходячи із іманентних особливостей епохи, ці зв'язки становили основний спосіб просування кар'єри, окрім, звичайно, таких універсальних в різні часи та невід'ємних для митця рис як вдосконалення особистих професійних якостей та обачливого піклування про бездоганну репутацію.

За думкою дослідника, гастрольний тур М. Шимановської можна назвати саме «штурмом», оскільки вона «брала участь приблизно у ста концертах — шістдесят два з них добре документовані» [128]. С. Добржанський переконливо аналізує та порівнює засадничі професійні умови діяльності сучасних виконавців і музикантів початку ХІХ ст. Зокрема, він підкреслює суттєву різницю, зумовлену обмеженою кількістю концертів, слухачів, яка впливала із відсутності великих концертних залів або відповідних приміщень.

С. Добржанський також висуває сміливе припущення, що саме М. Шимановська могла бути першою, хто почав грати без нот, напам'ять, хоча «Клара Вік-Шуман і Ференц Ліст, як правило, вважаються відповідальними за створення цієї концертної практики» [128]. Підтвердження факту гри з пам'яті знаходимо у додатку *Rozmaitosci* номер 45 *Gazeta Lwowska* від 28 липня 1823 року, у якому міститься рецензія на концерт мисткині у Познані: «30 червня відбувся концерт пані Шимановської. Крім усього іншого, вона зіграла власну фантазію на тему романсу з опери «Ларі» («Джоконда»), твір, **який сподобався ще більше тому, що вона виконувала його напам'ять**. Пані Шимановська їде звідси

просто до Карлсбаду, а пізніше має відвідати найвідоміші міста Німеччини»[160].

Подібне твердження є важливим не лише з огляду на персональну творчу біографію Шимановської. Воно змінює сталі уявлення щодо певних виконавських практик, адже доволі суттєво на хронологічній вісі відсуває поширену і закріплену у XIX столітті практику концертної гри без нот. Виходить так, що вже у першій третині XIX століття даний спосіб був використаний як такий, що з одного боку віддзеркалював естетичні очікування доби, а з іншого — долучався до творення ексклюзивного персонального виконавського іміджу. Також варто відзначити, що така знахідка дозволяє побачити, що певні тенденції не обов'язково з'являються у творчості найбільш знаменитих — з огляду на актуальну версію музичної історії — музикантів, а можуть формуватися у діяльності тих, хто за тих чи інших обставин не потрапив до канонічних версій історії музичної культури. Тим важливіші подібні дослідження, адже вони увиразнюють багатий рельєф музичних практик минулого, дозволяючи виразніше побачити формування інтенцій, що згодом потужно впливають на мейнстрімні процеси тієї чи іншої галузі.

Рената Суховейко у статті “*Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes*” («Між салоном і концертним залом. Артистична кар'єра Марії Шимановської за лаштунками сцени») здійснила ґрунтовний аналіз листування Марії Шимановської з батьками впродовж великого Європейського турне 1822–1825 років [164]. За допомогою архівних матеріалів науковиці вдалося реконструювати маршрут турне М. Шимановської, з нових ракурсів висвітлити кар'єру піаністки, проявити позалаштунковий бік виконавської діяльності та, що цінно, розкрити соціальні контексти музичної практики XIX століття.

Р. Суховейко наголошує: «У часи стрімкого зростання віртуозності, зайняти лідерську позицію в світі піаністів не було легким завданням і виключно складним для жінки через існуючі соціальні обмеження» [164, С.124], Дослідниця вважає феномен популярності Марії Шимановської на міжнародній музичній сцені таким, що його має бути висвітлено та прокоментовано. Організація концертного туру мисткині, що залишалася за лаштунками на сторінках листів до батьків Воловських, створює підґрунтя для усвідомлення раціональної виваженості стратегій, які задля досягнення успіху винаходила та застосовувала піаністка. Р. Суховейко демонструє як вміло М. Шимановська вдавалася до властивих її добі інструментів піару, що на той момент були розповсюджені, утім ще не оформились в окрему галузь: рекомендаційні листи, знайомства в мистецьких та аристократичних колах, природна для салонів культура комунікації, колекційні альбоми, преса, видання власних творів тощо. Дані аспекти стратегії побудови персонального бренду М. Шимановської вдалося суттєво розширити та доповнити, зокрема, через звернення до іконографії мисткині, про що йтиметься у підрозділі 2.2.

Р. Суховейко також аналізує напрочуд важливий вплив фінансового аспекту на організацію європейського турне М. Шимановської, адже після розлучення на мисткиню лягла фінансова відповідальність не лише за себе, але й за трьох дітей. Економічна вигода впливала та визначала маршрут турне — зокрема, вибір, послідовність і тривалість перебування у відвідуваних містах. Впливові зв'язки та повсякчас згадуваний сучасниками шарм М. Шимановської сприяли отриманню деяких пільг під час організації концертів: знижок на оренду залу, безкоштовного освітлення тощо. Друзі люб'язно давали поради щодо цін на квитки.

Економічний аспект важливий не лише всередині гастрольної проблематики, він стає визначальним чинником щодо життєвого та

творчого шляху М. Шимановської в цілому — при виборі місця проживання та працевлаштування. У даній роботі цей аспект розглядатиметься у підрозділі 2.1. з огляду на ставлення самої артистки до важливості доходу від професійної діяльності, про що піаністка повідомляє свого друга, італійського скульптора Б. Торвальдсена у їхній кореспонденції.

Так склалося, що після гастрольного турне, найбільш фінансово вигідним для М. Шимановської виявилось повернення до Російської імперії. З 1827 року Шимановська перебуває у Москві, а у 1828-му разом із дітьми остаточно перебирається до Санкт-Петербургу, де залишається жити аж до раптової смерті 1831 року під час епідемії холери.

Американська дослідниця Анна Шварц⁴ зацікавилась соціально-економічним становищем польських музикантів при дворі у Санкт-Петербурзі після останнього поділу Польщі в 1795 році. А. Шварц вважає біографію Марії Шимановської дуже показовою в цій проблемній площині та обґрунтовує позицію у статті “*Music, the economy and society: Szymanowska’s career path in Russia in the 1820s*”⁵ («Музика, економіка і суспільство: кар’єра Шимановської в Росії у 1820-ті роки») [167]. А. Шварц визначає два основні напрямки культурного впливу піаністки у Санкт-Петербурзі: «По-перше, вона поширила сучасний європейський фортепіанний репертуар у Варшаві, Москві та Санкт-Петербурзі в наступне десятиліття після поділу (Польщі – *М.Я.-П.*); по-друге, вона підтвердила статус фортепіано як відповідного символу багатства і соціального статусу серед російського середнього класу» [167]. Адже, як зазначає науковиця, царський двір дозволив середньому класу переймати

⁴ Анна Шварц — докторка філософії, професорка музики в Baruch College і The Graduate Center of the City University в Нью-Йорку. До її дослідницьких інтересів входить російський та польський романтизм, жінки-композиторки XIX століття.

⁵ Опублікована у 2009 році Australian Slavonic and East European Studies (Vol. 23, No. 1).

звички та манери знаті, насамперед задля того, щоб ініціювати культурний підйом імперії.

Проаналізувавши ймовірні доходи М.Шимановської наприкінці 1820-х років, Анна Шварц констатує, що «незважаючи на труднощі з визначенням точної суми річного доходу піаністки, за віднайденою документацією, взятою з фінансових реєстрів та наказів, реклами та касових зборів, М. Шимановську сміливо можна зарахувати до двадцяти відсотків найбільш високооплачуваних найманих працівників столиці» [167]. А. Шварц вказує на те, що саме М. Шимановська проклала шлях для кар'єрної реалізації жінок-піаністок у Російській імперії, зокрема Клари Вік (Clara Wieck) та Марі Плеєль (Marie Pleyel), чия діяльність яскраво розгорнеться наприкінці 30-х років XIX століття. Підсумовуючи у більш широкому політичному та історичному контексті, А. Шварц визначає музичні внески М. Шимановської як піаністки, композиторки і приватної викладачки такими, що сприяють визначеній Олександром І прозахідній орієнтації Росії в межах загальноєвропейського союзу Пруссії, Австрії, Великобританії та Франції; її заслугою було також закріплення за громадським концертним залом статусу належного майданчику для поширення сучасного репертуару в Росії. Таким чином, для Російської імперії М. Шимановська стала своєрідною лідеркою щодо просування і закріплення властивих західноєвропейській музичній культурі форматів та конвенцій. Маючи титул Першої піаністки їх Величностей Імператриць, отриманий від царя, вона фактично публічно легалізувала набутий нею персональний досвід, у такий спосіб зменшуючи дистанцію між Заходом Європи та Російською імперією. У підрозділі 2.3., де мова йде про гендерні конвенції доби, розглядатимуться освітні практики, актуальні для означуваного періоду, що містили в собі музикування як обов'язкову складову.

Ще однією визначальною темою, що впливає із огляду досліджень, є тема прояву польського патріотизму у творчості Марії Шимановської. Її у своїх роботах розвиває американська дослідниця польського походження Майя Трохімчук. У статті “*History in Song: Maria Szymanowska and Julian Ursyn Niemcewicz’s Śpiewy historyczne*” («Історія в пісні: «Історичні пісні» Марії Шимановської та Юліана Немцевіча») [176] науковиця проаналізувала музичний внесок М. Шимановської до видання, що стало для польської нації своєрідним підручником з історії.

Соратник та права рука Тадеуша Костюшка (Tadeusz Kościuszko) Юліан Урсин Немцевіч (Julian Ursyn Niemcewicz) видає у 1816 році збірку віршів, покладених на музику *Śpiewy historyczne*. Збірка мала історико-культурний освітньо-просвітницький характер — кожен із тридцяти трьох віршів, що окрім нот супроводжувався есеєм та гравюрою, розповідав про ушлюблених польських правителів. Метою видання було підняття національного духу, вивчення польської історії, особливо важливе на тлі загальної франкоманії (часи вторгнення Наполеона, котрого поляки прийняли дуже привітно, покладаючи надію на майбутнє визволення).

Юна М. Шимановська створила музичний супровід до трьох пісень (“*Jadwiga K. P.*”, “*Jan Albrzycht*”, “*Duma o Michale Glińskim*”), інші два акомпанементи композиторки не увійшли до збірки: в “*Kazimierz Wielki*” замінили мелодією Саломеї Париж (Salomea de Paris), а до “*Stefan Czarniecki*” обрали супровід Кароля Курпінського (Karol Kurpiński).

Чому лише три з п’яти пісень врешті увійшли до збірки? М. Трохімчук доводить, що рівень пісень М. Шимановської відзначався високим рівнем професійної майстерності, а отже був закладним, порівняно з акомпанеентами інших авторів «Історичних пісень». Три опубліковані пісні в цілому відповідали функціям збірки, орієнтованої, перш за все, на виконавців-любителів. Композиторка дотримувалася «редакційних принципів простої музики підпорядкованої змісту

тексту» [176, С.151]. «Думу про Михайла Глінського» М. Трохімчук вважає найскладнішим твором з усіх представлених у книзі, а її твори «Казімеж Великий» та «Стефан Чарнецький», що не були включені до видання, могли бути виконані лише музикантами-професіоналами. Яскравий екземпляр віртуозного стилю *brillante* «Казімеж Великий» має «широкий мелодичний діапазон, що охоплює найвищі октави (e4) g5, з широкими стрибками і ритмічно складним супроводом з тремоло 32-ими, змінами регістрів, непростими пасажами, акордами і риторичними фігурами, що ілюструють текст» [176, С.151], остаточно перевершуючи любительський рівень.

М. Трохімчук підсумовує: «Враховуючи велику кількість видань упродовж ХІХ століття і їхню популярність, <...> часте передруковування патріотичних збірок зміцнило репутацію Шимановської як талановитої композиторки <...> По-друге, її участь у такому патріотичному починанні чітко презентувала її як польську патріотку, таку, яку пам'ятали за відданість і любов до Батьківщини. По-третє, внесенням найбільш складних і художньо амбітних пісень до «Історичних пісень», вона підтвердила свою позицію одного з найвідоміших композиторів доби» [176, С.158-159]. Науковка обходить питання про те, чи змінилось і в який бік ставлення поляків до М. Шимановської після її переїзду до російської столиці та чи не сприяла імператорська ласка стрімкому посмертному забуттю піаністки? Польська преса доволі систематично анонсувала події з життя Марині, утім відомість про її смерть знаходимо лише у петербурзькому випуску «Северной пчелы».

Розглянутий М. Трохімчук патріотичний аспект життєтворчості М. Шимановської став однією із важливих інтенцій для даної роботи. Адже він безпосередньо стосується однієї із ключових ідентичнісних рис мисткині. Спроба обґрунтувати часом дивні — зокрема, з огляду на сучасні уявлення — поєднання рішень, що вона до них вдавалась,

наприклад, аналізовану публікацію «Історичних пісень» і отримання титулів та привілеїв від російського царського двору, є наскрізною для роботи. Роздуми та гіпотези з цього приводу викладено у підрозділах 1.2.,2.1.,3.1.

Наступний підхід до вивчення творчої біографії Марії Шимановської пов'язаний із важливою темою ймовірних зв'язків, стильової та структурно-композиційної рецепції М. Шимановської щодо Фридерика Шопена. В даному ракурсі аналізує та порівнює музичну спадщину двох мистців Славомір Добржанський. У статті *Maria Szymanowska and Fryderyk Chopin: Parallelism and Influence* (Марія Шимановська та Фридерик Шопен: паралелізм та вплив) [127] С. Добржанський здійснює короткий огляд робіт композиторів у спільних для їхньої творчості жанрах. Окрім М. Шимановської увагу дослідника привертає творчість Міхала Клеофаса Огінського, яку вже традиційно також вважають початковою ланкою щодо шопенівської музики. С. Добржанський наводить фрагменти фортепіанних мініатюр трьох авторів, які переконливо демонструють їхню подібність (мелодичну, регістрову, фактурну, метро-ритмічну тощо). Також він цитує уривок листа Ф. Шопена, в якому юний митець висловлює бажання відвідати концерт пані Шимановської. Це та згадка, за якою можна лише припустити можливість знайомства музикантів, але навіть вона не є цілком певною, оскільки дату концерту було змінено і присутність Шопена на сьогодні не підтверджується. Жартома ім'я М. Шимановської згодом згадується у листах сестри Ф. Шопена Людвіки Єнжеєвич (Ludwika Jędrzejewicz) (нар. Шопен) і його вчителя Юзефа Ельснера (Józef Elsner): «В обидвох листах Ельснера і Людвіки Шопену, написаних після смерті Шимановської, зрозуміло, що вона була частим приводом для розмов у шопенівському колі» [127].

Хоча С. Добржанський значною мірою доводить подібність поглядів митців на фортепіанну творчість, що на різних рівнях її можна спостерігати, порівнюючи фортепіанні опуси М. Шимановської та Ф. Шопена, питання безпосереднього впливу і досі залишається не вичерпаним, хоча все більш очевидними стають контексти, що проявляють як вагому роль Шимановської у європейському середовищі, про що свідчать, зокрема, згадки про мисткиню у подорожньому щоденнику Ф.К. Моцарта, так і біографічні збіги, що є між ними (родичка М. Шимановської — Александра Фоше — була ученицею Ф. Шопена).

Крім того, С. Добржанський наголошує, що він не єдиний, хто прослідкував такий зв'язок, згадуючи, зокрема, відомого польського шопенознавця Мечислава Томашевського (Mieczysław Tomaszewski): «Викликає здивування, що буквально всі музичні жанри, які вона (мається на увазі Марія Шимановська. – *М. Я.-П.*) використовувала, незабаром стали жанрами Шопена. Вона складає мазурки, полонези та вальси, етюди, прелюдії і ноктюрни, романси, думи і думки. Їхня творчість дійсно напрошується на порівняння» [Цит. за:127].

Мечислав Томашевський у блискучій монографії, присвяченій шопенівській творчій біографії, доволі різко коментує «поразку» музичних творів М. Шимановської у порівнянні з творами Ф. Шопена. Він підкреслює, що можна «ясно побачити різницю між середнім талантом і генієм – тим більше, що обидва композитори використовували ідентичний репертуар щодо діалекту тогочасної музичної мови» [Цит. За: 127].

Унікальний внесок Ф. Шопена в історію світової музичної культури є беззаперечним. М. Томашевський всебічно та переконливо це доводить. Втім, його методологічний інструментарій, а також специфіка естетичної гносеології та аксіології виглядають дещо застарілими, адже не враховують здобутків, зокрема, музичної соціології. Сьогодні гранично різкий поділ композиторів на геніїв та посередностей, є таким, що не

відбиває наявних для сучасного наукового дискурсу конвенцій. С. Добржанський коментує таку позицію свого колеги: «Заява Томашевського видається не досить справедливою щодо М. Шимановської. Треба пам'ятати, що являючи собою “найважливішу особистість” серед “слов'янських попередників Шопена”, вона ніколи не вивчала композицію професійно. І все ж, її композиції, здається, вплинули на Ф. Шопена більше, ніж будь-яка інша музика, написана “професійно” іншими тогочасними польськими композиторами. Виглядає досить очевидним, що М. Шимановська не була “середнім талантом”» [127]. Завдяки архівним джерелам у роботі вдалося суттєво просунутися щодо розуміння того, як сприймали М.Шимановську її сучасники — критики та музиканти-професіонали. З цих матеріалів бачимо, що мисткиня мала значний авторитет та блискучу репутацію як на Батьківщині, так і на Заході Європи (про це детальніше у підрозділах 2.3. та 3.2.).

Попри те, що немає свідчень щодо особистого знайомства Ф. Шопена та М. Шимановської, Фридерик не лише був добре знайомий із її музикою, але й вписав до колекційного альбому автографів та присвят Марині свою Мазурку *As-dur*. Запис датується 1834 роком, — тобто зроблений через три роки по смерті М. Шимановської. Взяла його молодша донька артистки, — Целіна, — яка саме тоді переїхала до Парижа, щоб вийти заміж за А. Міцкевича⁶[175]. Таким чином, Ф Шопен посмертно віддав честь й висловив повагу польській артистці. У ті ж роки він став вчителем кузени М. Шимановської Александри Фоше (нар. Воловської) й присвятив своїй учениці, написану у Парижі мазурку *B-Dur*. Подруга М. Шимановської — Дельфіна Потоцька, — з якою 1824 року у Флоренції композиторка дала спільний концерт, також після переїзду до Парижа у 1832–1836 роках навчалася у Ф. Шопена й аж до смерті

⁶ Після смерті матері, доньки М. Шимановської продовжили докомплектовувати легендарний Альбом присвят композиторки. Автографи видатних митців доби, взяті доньками, склали 5-й том зібрання.

композитора підтримувала з ним контакт. Тож можемо говорити про важливість зв'язку між М. Шимановською і Ф. Шопеном, зумовленого спільністю численних контекстів, властивих як їхнім персональним творчим біографіям, так і загальним тенденціям доби. Логічним засвідченням такого взаємопов'язання митців є започаткований 2018 року *Konkurs Chopinowski na Instrumentach Historycznych*, в якому твори М. Шимановської увійшли в якості обов'язкових до програм першого туру.

Ще одна важлива та актуальна тема, до якої звертаються сучасні дослідники, — історія родини Воловських та нерозривно пов'язана із нею історія франкізму. Зазначені теми представлені у статтях Адама Гальковського *La Famille Wołowski, ses origines, son histoire* («Сім'я Воловських, її витоки та історія»)[132] та Анни Верніцької *The Wołowski of Waliców: area, people and artefacts* («Воловські у Валіцуві: місце, люди та артефакти»)[182]. А. Верніцька провела роботу з польськими архівами та уточнила багато фактів щодо сім'ї Маріанни Агати Воловської — дати народження та одруження батьків мисткині (те, що батько Марині Францішек Воловський народився у Львові та його шлюб із Барбарою Воловською був другим у його біографії), адресу проживання сім'ї Марині (будинок на куті вулиць Гжибовської та Валіцув), а також деталі побуту Воловських у Варшаві. А. Верніцька відшукала й важливі дані щодо чоловіка мисткині Теофіла Шимановського, які поставили під сумнів стале переконання щодо відсутності його фінансової підтримки дітей від першого шлюбу та цілковито віддалений від розуміння мистецтва склад характеру (про сплату Шимановським аліментів вказує посмертна інвентаризація, у якій зазначена сума 2300 злотих депозиту на молодшу доньку Целіну, а про захоплення Теофіла музикою свідчить перелік музичних інструментів та партитур, збережених у тій самій інвентаризації)[182].

А. Гальковський досліджує біографії широкого кола представників Воловських, які належать до наступних після Марії Шимановської поколінь. За спостереженнями науковця більшість членів сім'ї Воловських емігрували до Франції та зайняли там високі посади (політиків, юристів, економістів) і будучи суспільно корисними для своєї другої Батьківщини продовжували підтримувати Польщу, через свої дипломатичні зв'язки зробивши значний внесок у її поступ[132]. Проте, науковець зауважує, що непересічна історія родини Воловських заслуговує більшої уваги і його стаття може вважатися лише вступом на шляху до подальшої розробки даної теми. Дана робота, залучаючи різні архівні та дослідницькі джерела, продовжує вивчення генеалогії родини Воловських та їхньої релігійної приналежності, адже тема становить важливий вузол у розумінні ідентичнісних особливостей М. Шимановської (про це детальніше у підрозділі 3.1.).

Нарешті, неможливо оминати увагою найновішу малу монографію, присвячену творчій біографії Марії Шимановської, видану 2023 року. Авторка роботи — польська музикознавиця Данута Гвідзаланка — займається широкими контекстами музичної культури. У 2001 році вона впровадила раніше відсутню у польській музичній літературі гендерну тему, видавши книгу *Muzyka i płeć* («Музика і гендер»). Її монографія *Szymanowska* також охоплює різноманітні контексти біографії М. Шимановської й презентує мисткиню не лише як висококласну піаністку, але й як менеджерку та self-made жінку, котра повсякчас працює над самовдосконаленням і побудовою успішної кар'єри. Серед зауважень, які прагнеться висловити щодо тексту монографії, можна виділити застосування терміну *kresy* стосовно території України. Дане означення має надто полоністичне забарвлення (обґрунтування подано у підрозділі 3.2.). Також відзначаємо залучення досить обмеженого кола джерел, на які посилається авторка. Проте, робота Д. Гвідзаланки безперечно є цінним

прикладом сучасної цілісної роботи щодо розуміння творчої біографії М. Шимановської, що актуалізує як саме звернення до життєтворчості мисткині, так і застосування міждисциплінарного підходу в опрацюванні біографій митців.

На основі проаналізованих дослідницьких праць оприявнюються наступні перспективи: попри те, що цікавість до життєтворчості Марії Шимановської зберігається та зростає, цілісного аналізу потребують певні напрями, як, наприклад, іконографія артистки, а мало вивченими й досі залишаються генеалогія родини Воловських та український контекст біографії мисткині. Кожна із означених тем розглядається в роботі окремо та у підсумку синтезуються задля конструювання культурних ідентичностей властивих Марії Шимановській.

1.2. Культурні ідентичності мистця: особливості визначення, тлумачення та інтерпретації.

Проблема ідентичності у її різноманітних вимірах є тим, що сьогодні визначає розуміння біографії людини. Щодо мистців ідентичність набуває особливого значення, адже на фундаментальному рівні проявляє специфіку їхнього світобачення. Питання «Хто я?» тісно пов'язане із питаннями «Що я роблю?» та «З якою метою?». Відповіді на них самим мистцем розкривають розуміння власної життєвої стратегії й творчої місії. Відповіді, що дають на ці питання щодо мистця його сучасники, відбивають ідентичнісні маркери, які конституюють тогочасне соціальне сприйняття його особистості. Наступні ж покоління аналізують ідентичність та визначають історичну роль мистця крізь призму актуальних для себе ідей, наративів та концептів.

Відтак, розгляд проблеми ідентичності може здійснюватися на кількох різних рівнях. Утім, слід зауважити, що стосовно мистців минулих

епох, зокрема і Марії Шимановської, котра творила наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття, їхні власні бачення своїх ідентичностей переважно є недоступними сучасному досліднику. Не всі мистці залишили по собі письмові джерела, що фіксували би їхні рефлексії щодо власної життєвої та творчої місії. Зрештою, саме поняття ідентичності в антропологічному сенсі, у контексті людей та відносин між ними, з'явилося лише у XX столітті.

На визначенні понять *ідентичність* та *культурна ідентичність* слід зупинитися й розглянути їх зміст та специфіку. Утім, насамперед необхідно прояснити відмінність *ідентичності* та *ідентифікації*, — терміну, яким нерідко послуговуються сучасні дослідники, критикуючи статичність першого. *Ідентифікація* — поняття запропоноване З. Фройдом, яке часто використовується у психоаналітичній традиції та має на сьогодні різні варіанти визначення. До трьох найпопулярніших із них Наталія Мадей відносить наступні:

– ідентифікація як спосіб самовиявлення людини через усвідомлене чи неусвідомлене уподібнення;

– ідентифікація (часто в цьому випадку заміщується терміном самоідентифікація) як суб'єктивне відчуття власної належності до різних соціальних спільностей на підставі стійкого емоційного зв'язку;

– ідентифікація як сформована у процесі спільної діяльності форма гуманних стосунків, при якій переживання одного з групи дані іншим як мотиви поведінки[51, С. 7].

Зауважуємо, що *ідентифікація* нерозривно пов'язана із поняттям *ідентичності* та є його процесуальною частиною, яка зумовлює становлення даного феномена. Микола Козловець міркує так: «В історичній ретроспективі ідентифікація — це оповідь про життя, про історію у спробах надати цілісність розрізненому й «схопити» вислизаючу унікальність» [42, С.33-34]. Характеристика філософом змісту поняття

ідентифікації підтверджує актуальність його застосування щодо вивчення біографій мистців минулих епох, адже те, що знаємо про цих людей сьогодні є строкатим колажем дат, фактів, шаблонів та узагальнень. Артикулювання ідентичнісних аспектів особистості власне і є спробою надати цілісність розрізненому та «схопити вислизаючу унікальність» непересічних представників своєї доби.

Якщо *ідентифікація* як поняття процесуальне пов'язане із *уподібненням*, то *ідентичність*⁷ як статична категорія характеризується *утоотоженням*. Як базове поняття філософії ідентичність характеризується тотожністю, як поняття психології — цілісністю, єдністю індивіда та його самосвідомості. Розуміння сутності поняття ідентичності безперервно змінюється під впливом історичних, соціальних та політичних умов, проте ще у 1958-му Гелен Мерел Лінд (Hellen Merrell Lynd), авторка книги «Про сором і почуття ідентичності», переконувала, що «пошук ідентичності тепер має таку ж стратегічну важливість, як вивчення сексуальності за часів Фрейда»[150, С. 14].

Катерина Шелупахіна відмічає, що філософсько-антропологічний поворот у розумінні процесуального характеру ідентичності здійснив Едмунд Гуссерль, який розглянув ідентичність як універсальну форму самоусвідомлення людини, яка **«набуває змістовності в просторі культурної спадковості, культурного творення та співіснування людських спільнот»** [102, С.63]. Американський повоєнний психолог та психоаналітик Ерік Еріксон, завдяки дослідженням якого поняття ідентичності набуло міждисциплінарного характеру та отримало широке розповсюдження, визначав *ідентичність* «самоотоотоженням», що має

⁷ Спираючись на широкий спектр сучасних робіт, присвячених проблемі ідентичності, О. Смірнова констатує, що «поняття “ідентичність” у сучасному філософському дискурсі, у широкому розумінні визначається як цілісність людської особистості у психофізичному, соціально-культурному та національно-етнічному вимірах її буття» [83, С.45].

соціально-культурний ґрунт [130]. Спираючись на наведені визначення відзначаємо, що ідентичність неодмінно містить як особистісний, так і соціальний компоненти.

За концепцією, що її запропонувала Олена Ічанська, ідентичність слід розглядати як інтегральне переживання, що забезпечує людиною «освоєння суспільного (соціальна ідентичність) та індивідуального (особистісна ідентичність) простору буття» [38, С.13,18]. Відтак, це підводить до необхідності визначити чим є соціальна ідентичність та у чому її відмінність від культурної ідентичності.

Соціальна ідентичність — це ангажованість у соціальні структури та соціальні відносини або відчуття своєї приналежності до тих чи інших соціальних груп і спільнот. Тоді як *культурна ідентичність*⁸ — ідентифікація із певною системою культурних цінностей або ототожнення себе з певною культурною традицією. К. Шелупахіна влучно підкреслює, що «сучасний міждисциплінарний дискурс вивчення ідентичності відштовхується від загальної ідеї парадоксальності та «невловимості» природи людини як базової, при цьому зазначається, що культурна ідентичність, на відміну від соціальної, не дає суб'єкту впевненого буттєвого статусу, будучи скоріше нескінченним процесом самовиявлення останнього» [102, С.3].

Відштовхуючись від того, що культурна ідентичність завжди знаходиться у процесі самотворення та ніколи не є завершеним фактом, мова у дисертації йтиме не про *культурну ідентичність*, а про *культурні ідентичності* Марії Шимановської. Множинність культурних ідентичностей мистця виникає як по вертикалі, хронологічно, —

⁸ Визначення поняття культурної ідентичності, яке найчастіше застосовують вітчизняні науковці широкого гуманітарного профілю належить В. Бойку: «Культурна ідентичність — це належність особистості до певної культури чи культурної групи, що формує ціннісне ставлення особистості до себе, до інших та суспільства в цілому» [13, С. 151].

ідентичність А,В,С на різних етапах життя (гарним прикладом є біографія Георга Фрідріха Генделя, який почергово інтегрувався у німецьку, італійську та британську культуру), так і по горизонталі, через те, що включає у себе багато аспектів (у роботі також послуговуємося ідентичнісними вимірами, маркерами або параметрами). Так, відомий дослідник становлення націй Ентоні Сміт прослідковує, що *«Я складається з розмаїтих ідентичностей та ролей — родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної та родової»* [84, С.13]. Таким чином, людина будь-якої епохи від народження постає перед суспільством як сума перетину різних групових ідентичностей.

Тож, конструювання культурних ідентичностей митця є важливим та вкрай актуальним методом пошуку та теоретичного осмислення сутності особистості, що проявляє процесуальність становлення та змінності життєвих пріоритетів на різних відтинках життєтворчості, а отже дозволяє осягнути специфіку цілісності, яка постає у результаті даного процесу.

Конструювання культурних ідентичностей представників минулих епох вимагає особливого методологічного підходу. Одним із вдалих виглядає концепція наративної ідентичності або ipse-ідентичності, запропонована Полем Рікером та вперше у вітчизняній біографістиці застосована Мариною Будзар. Наративна ідентичність «не містить у собі жодного твердження, яке б стосувалося так званого незмінного ядра особи» [74, С.8], тож не вимагає коментарів досліджуваної персони. Натомість за основу ідентифікаційного процесу наративна ідентичність бере соціальну взаємодію, індивідуальний вибір та персональну ініціативу. Марина Будзар стверджує, що стратегії теорії ідентичності є найбільш ефективними для реконструкції історії життя певної особи. Продуктивність такого підходу полягає у встановленні взаємозв'язку між персональним досвідом індивідууму та практиками існування соціуму [16, С.234]. Реалізація персонального життєвого проєкту непересічних

соціально активних діячів, котрі виходили за рамки заданих при народженні ідентичнісних параметрів, становить неабиякий науковий інтерес. Біографія Марії Шимановської, насичена непересічно сміливими рішеннями на шляху до творчого успіху, є показовою у даному контексті, що обумовлює актуальність обраної теми.

У вітчизняному науковому дискурсі, зокрема, у сфері мистецтвознавчих досліджень історії музичної культури, термін «ідентичність» є досить маловживаним. У своїх статтях до нього зверталися науковці І. Середюк, Г. Бітківська, А. Зіненко, утім, їхні роботи не торкаються біографічної складової ідентичності мистця, а звернені до проблеми ідентичності у контексті окремих мистецьких творів.

Дослідниця проблемного комплексу «музика і пам'ять» Мелані Унзельд на прикладі аналізу підходів щодо розуміння творчості Бетховена зазначає, що кожен час віддзеркалює власні ідеї в музиці та особі композитора: «Наратив про Бетховена як героя став сильним, коли високої кон'юнктури набули мілітаризм і націоналізм, наратив про “революціонера” набув сили переконання у той момент, коли ним можна було аргументувати проти аристократії, проти Наполеона або, пізніше, проти буржуазності <...> Якщо розглядати культуру пригадування щодо Бетховена в історичному зрізі, стане зрозуміло, що у зв'язку з його іменем обговорювалися центральні історичні, суспільні та ідентичнісно-політичні питання» [цит. за 54: С.11]. З іменем композитора, стверджує науковиця, дієво переплітаються різні змінні уявлення, ідентичнісні пропозиції і наративи. Тобто, гнучкість уявлення щодо параметрів мистецької ідентичності постатей минулого значною мірою корелюється із актуальними суспільними запитами, що позначаються на культурній оптиці та мають на меті висвітлити ті якості, процеси і контексти, які найбільше резонують саме на поточний момент.

Тож сучасні дослідники часто підходять до аналізу спадку мистців, реконструюючи у їх життєтворчостях саме те, що відбиває особливості теперішнього світовідчуття. Звідси виникає проблема релевантного сприйняття ідентичнісних вимірів постатей минулих епох. Важливою передумовою у даному контексті стає розуміння не лише специфіки періоду життєтворчості митця, а й вихідних позицій дослідника, котрий звертається до інтерпретації його творчої біографії. У даному дослідженні звертатиметься увага на цей момент, з огляду на наявні розвідки щодо творчої біографії Марії Шимановської, проаналізовані в 1.1., увага до спадку котрої почалася ще у 50-х роках минулого століття. Звернення до проблеми культурних ідентичностей є напрочуд важливою ланкою у реконструкції творчої біографії мистця. Це дозволяє шар за шаром відокремити наративи та уявлення, сформовані наступними поколіннями та зануритися в автентичний простір його життєвого досвіду.

На початку XIX століття маркери ідентичності, отримані при народженні, мали навіть більш суттєве значення, ніж сьогодні. Місце народження, релігія, соціальний стан, гендер — всі ці чинники позначали, а то й визначали вибір певної життєвої стратегії. Творча біографія Марії Шимановської є показовою у даному контексті. Задля створення музичної кар'єри та визнання суспільством мисткині професійною композиторкою та виконавицею, їй довелося виходити за рамки заданих при народженні ідентичнісних параметрів (жінка, єврейка, полька, франкістка, міщанка (донька пивовара), розширювати та змінювати їх.

Дослідниці поняття ідентичності Г. Кравченко та Н. Шаповалова зауважують, що ідентичності формуються в межах певних культурних типів — за територіальним розташуванням, гендерним, релігійним тощо. Процес подібного формування можна простежити за допомогою методу типології [48, С.7]. Він дозволяє окремо розглядати територіальну, гендерну, релігійну та інші ідентичності людини. У даному випадку

актуальним є аналіз цих різних ідентичнісних факторів, що згодом передбачає формування цілісного уявлення про особистість. Подібний підхід суголосний наведеному вище баченню Е.Сміта про людину як суму перетину різних групових ідентичностей.

Серед важливих чинників, котрі впливали на формування ідентичності людини початку ХІХ століття, можна виділити наступні (подаються у довільному порядку – *М.Я.-П.*):

- Географія;
- Релігія;
- Соціальне положення;
- Гендер.

Саме ці чинники стали визначальними у процесі дослідження вимірів культурних ідентичностей творчої біографії Марії Шимановської, сприяючи розумінню мотивацій, актуальних для життєвої і творчої стратегій Марії Шимановської.

Місце народження людини безпосередньо впливало на її життєвий устрій та відіграло напрочуд важливу роль у розумінні нею власної ідентичності. На цьому зауважує дослідник топографічної ідентичності О. Шевчук, зазначаючи, що «поняття місця має ключове значення в нашому сприйнятті життя, світу та самих себе»[101, С.267]. Наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ століття географічні локації, що були розташовані на відносно близькій відстані одна від одної, могли суттєво відрізнятися системами правових норм та типом суспільних відносин.

Варто згадати, що у частині земель Східної Європи, котрі після першого поділу Польщі підпали під протекцію Габсбурзької монархії, у 1781–1782 роках було скасовано кріпацтво. У той же час в іншій частині земель, що відійшли до Російської імперії, під владою Катерини ІІ лише розгорнулось повторне закріпачення, значно більш жорсткої форми аніж за

Гетьманщини. Найбільше не пощастило, пише Віталій Кравець, мешканцям Волині, «що за Хмельницького в XVII столітті були залишені під гнітом польської влади, а з розподілом Польщі у XVIII столітті опинилися у Російській імперії» [47].

Тож, регіон, ба навіть вужче — місто, село, маєток, з якого походила людина, — у вирі складних історичних подій могли мати для ідентифікації більше значення, ніж держава. На користь даного твердження свідчить портрет Марії Шимановської, знайдений в архівах Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Робота кисті невідомого автора, що є репродукцією портрета мисткині, опублікованого літографією графа Олександра Ходкевича (після 1818 року), супроводжується примітним написом олівцем: «*virtuozka na Fortepianie z Warszawy*». Тобто, автор портрету Марії Шимановської або людина, котра зберігала цей портрет у Львові та зробила напис, сприймала мисткиню не полькою, а саме варшав'янкою⁹.

Звернення до історико-культурного контексту доби пояснює подібне географічно локальне сприйняття ідентичності людини. У 1772, 1793 та 1795 році відбулися три поділи Польщі, у процесі яких землі Речі Посполитої були розділені між Габсбурзькою монархією, Пруссією та Російською імперією. Автор книги «Життя польське у XIX столітті» Станіслав Василевський стверджує, що до середини XIX століття між розділеними регіонами, окрім формальної приналежності до різних держав виникають значні регіональні відмінності: психологічні, фінансові,

⁹ У період життя Шимановської Львів та Варшава належали різним державам. Після першого поділу Речі Посполитої у 1772 році Львів відійшов до Габсбурзької монархії, ставши столицею коронної провінції, — Королівства Галичини і Лодомерії. Варшава ж внаслідок третього поділу Польщі у 1795 році почала належати Королівству Пруссія. Звільнена наполеонівською армією в 1807 Варшава стає столицею новоствореного Наполеоном Варшавського герцогства, а з 1815 року переходить у власність Російської імперії.

архітектурні, мовні – «не можуть домовитися люди, з яких один кричить узимку «Та кинь сюди тжасик до комина!», — А другий вважає, що краще притягни остружка на коминок!» [17, С. 378].

Марія Шимановська народилася та жила з 1789 до 1823 року у Варшаві. Протягом цього періоду місто переходило до різних держав, а його мешканці ставали відповідно підданими Пруссії, Наполеона, Російської імперії, при цьому завжди залишаючись варшав'янами. Головним при визначенні того «Хто ми?» є питання «Звідки ми походимо?», переконує Е. Сміт [84, С.31]. У такому разі Варшава, попри численні гастрольні подорожі та переїзд наприкінці життя 1828 року до Санкт-Петербурга, завжди залишалася центральною локацією, через яку відбувалося самовизначення артистки.

Важливо підкреслити, що поляки різних регіонів рідко навідувалися один до одного, а часом і зовсім не перетинали кордонів держави, в якій опинилися внаслідок поділів [17, С.377]. Марія Шимановська ж, натомість, проводила концертну діяльність на польських землях, підконтрольних усім трьом державам-учасницям поділів Польщі. У липні 1823 року вона виступила на купальському ярмарку у Познанському герцогстві, що належало на той час Королівству Пруссія, здивувавши публіку виконанням власного твору “*Caprice Sur La Romance de Joconde*” (Фантазії на тему романсу «Джоконда») з пам’яті. У тому ж 1823 році вона концертувала у Львові, що підпорядковувався Габсбурзькій монархії та мала виступи в інших містах колишньої Речі Посполитої.

Тож, вибір Марії Шимановської на користь активної гастрольної діяльності на віддалених землях виходить за рамки типового шляху людини її часу та географії проживання. Враховуючи складність перетину

кордонів між державами¹⁰, концертування М. Шимановської свідчить про неабияку сміливість та творчі амбіції мисткині.

Важливо зазначити, що попри втрату Польщею державності, протягом перебування у сторічній окупації (1795–1918) формувалося й міцніло почуття польської національної самосвідомості. Важливими чинниками цього процесу стали національно-визвольні збройні повстання, просвітницька діяльність польської інтелігенції, творчість Юліана Нємцевіча, Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Зігмунда Красінського та інших мистецьких діячів. Попри те, що аналізуючи проблему ідентичності людини досліджуваного періоду часом складно визначати її національну ідентичність, все ж, необхідно враховувати, що початок ХІХ століття вважається періодом становлення націй.

Ентоні Сміт — відомий дослідник проблеми націй — у класичній праці «Національна ідентичність» зазначає, що націєтворення початку ХІХ століття відбулося внаслідок трьох “революцій” — адміністративної, економічної та культурної. Важливу роль у націєтворенні, переконує Е. Сміт, мала інтелігенція, яка «намагається виробити нове спільне самовизначення і нові спільні цілі, що мали б своїм наслідком мобілізацію раніше пасивних спільнот <...> навколо нової народноісторичної культури,

¹⁰ «Карл Емеріх барон фон Ревісні, – читає впівголоса офіцер у рукавичках, – камергер римської королівської Апостольської Величності в Німеччині, Угорщині та Чехії, дійсний посол та уповноважений міністр при королівському дворі в Польщі, посвідчує, що пред’явник цього, пан Юзеф Франк, купець, разом з прислугою своєю, що складається з вісімнадцяти душ, у двох бричках, має намір звідси у власних справах рушити до Брна в Моравії, а тому всіх службовців, від яких його шлях залежить, закликаю вищезгаданому пану Юзефові Франку та прислузі, що його супроводжує, в кількості вісімнадцяти осіб, при перетині кордону жодних перешкод не чинити і в разі потреби відповідну допомогу надати. Видано у Варшаві 5 березня 1773 року» [91, С.731]. Наведені рядки роману «Книги Якова» Ольги Токарчук, заснованого на ґрунтовному дослідженні історичних реалій описуваної доби, засвідчують складність перетину кордонів між країнами-учасницями поділів Польщі вже через рік після першого поділу (1772). У наступні десятиліття ситуація не змінилася. У романі Токарчук спирається на специфіку реалій, зокрема, і стосовно особливостей життя на географічно близьких, сусідніх, але ідентичнісно різних місцин.

наново відкритої інтелігентами» [84, С.73-74]. Тобто, задля створення нації, інтелектуали ХІХ століття почали звертатися до минувшини у пошуках прикладів, що дієво презентуватимуть славетну історію спільноти, укріплюючи у такий спосіб її спільну національну ідентичність.

Марія Шимановська також активно долучилася до процесу польського націєтворення. Зокрема участю у створенні збірки Юліана Урсина Немцевича «Історичні пісні» («Śpiewy historyczne»), згадуваної в 1.1. у контексті проблематики досліджень, актуальних для постаті М. Шимановської. Цим популярним виданням ще на ранньому етапі своєї творчості¹¹ композиторка замислювалася над історичним минулим Польщі, творила візію її незалежного майбутнього та формувала у польського суспільства почуття національної приналежності.

Попри внесок мисткині у ствердження загальнопольської ідентичності, визначення нею себе як польки чи варшавянки не було стійким та сталим. Так, білоруський літературознавець Олександр Федута¹² стверджує, що «статус Шимановської в Петербурзі, столиці імперії (куди мисткиня переїхала на постійне проживання у 1828 році – *М. Я.-П.*), суттєво відрізнявся від її статусу у Варшаві, столиці Царства Польського. У Варшаві Шимановська не так європейська знаменитість, як представниця сім'ї єврейських комерсантів» [96, С.53]. Пізніше, зазначає польська дослідниця біографії Адама Міцкевича Аліна Вітковська, це стане приводом для неприязні значної частини

¹¹ У сучасних дослідженнях творчої біографії Марії Шимановської наразі не запропоновано періодизації її творчості. Впродовж роботи над реконструкцією життєтворчості мисткині зроблено наступний поділ, що включає три періоди:

- Варшавський (до 1822);

- Період великого концертного турне Європою (1822-1827);

- Російський еміграційний період (1827-1831).

¹² Олександр Федута – білоруський літературознавець, дослідник творчості Пушкіна, кандидат філологічних наук, член Білоруської асоціації журналістів та Спілки білоруських письменників, політв'язень, в'язень сумління (особа, яку переслідують і часто ув'язнюють за мирне висловлювання своїх політичних поглядів). 6 вересня 2022 року у Мінську засуджений до 10 років позбавлення волі.

Великої еміграції до її доньки Целіни, котра посміла прийняти пропозицію Адама Міцкевича вийти за нього заміж [183, С. 70].

Мова про те, що Марію Шимановську та її доньок Єлену та Целіну частина суспільства ідентифікувала як єврейок. Звідси необхідно перейти до площини аналізу релігійної ідентичності, що є важливим вузлом для розуміння культурних ідентичностей мисткині.

Знаємо, що М. Шимановська (у дівочтві Воловська), як і її предки за батьківською лінією, входила до закритої напівхристиянської містичної секти франкістів — євреїв, що прийняли католицизм, проте зберігали низку власних звичаїв. Очільником секти був Яків Франк¹³, а найбільш відомі представники родини Воловських — прадідусь Марії Шимановської Еліша Шор та дідусь Шломо Шор (після хрещення Лукас Францішек Воловський) — одними із найближчих та найважливіших його соратників. Більше того, частина представників родини вважалася божествами для сектантської спільноти: Еліша Шор після смерті став одним із апостолів, святим, а його донька Хайя – втіленням Хшіни (Діви) [91].

Дійсна ситуація закріплювала певний статус і для молодших поколінь Воловських, маючи на меті, зокрема, відповідальність щодо збереження, дотримання та наслідування настанов франкізму. Сама мисткиня не висловлювалася публічно щодо своїх релігійних поглядів, проте окремі аспекти її біографії вказують на те, що навіть через 20 років після смерті Якова Франка родина Воловських продовжувала зберігати настанови секти.

Першим переконливим аргументом на користь даного твердження є одруження Маріанни-Агати Воловської із Теофілем Юзефом Шимановським — членом іншої впливової франкістської родини, адже важливою традицією секти були шлюби всередині власної спільноти [55].

¹³ Яків Франк (нар. Яків бен Єгуда Лейбович) (1726 – 1791) — народжений у селі Королівка Тернопільської області, польсько-єврейський релігійний діяч. Проголосив себе Месією [55, С.46-53].

Другим фактом, що засвідчує вірність Марії Шимановської франкізму, є те, що у 1820-х роках мисткиня завадила публікації книги «Секта іудеїв-согаристів у Польщі та Західній Європі. Йосиф Франк. Його вчення та послідовники» письменника Юліана Брінкена. Достеменно не відомі мотиви дій композиторки, але можна припустити, що публікація книги, на думку Марині, могла нанести репутаційні збитки особисто їй, родині Воловських або ж усім членам секти [91, С.936-938]. Тож, Шимановська була зовсім не байдужою та з великою долею ймовірності брала активну участь у справах франкістської спільноти.

Те, що частина польського суспільства ідентифікувала Шимановську та її доньок як єврейок, виглядає парадоксом, адже для ортодоксальної єврейської спільноти франкісти вважалися відступниками й між ними точилася постійна гостра ворожнеча. Ба більше, за однією із версій, у процесі жорстоких сутичок ортодоксальними євреями був вбитий прадідусь Шимановської Еліша Шор [39, С.40]. Звідси випливає, що польське суспільство сприймало родину Воловських/Шимановських не крізь призму їхніх релігійних ідентичностей, а через етнічну приналежність. Тобто, перехід у католицизм не забезпечував очікуваної інтеграції франкістів у нову спільноту. Приклад Марії Шимановської засвідчує, що їх не почали ідентифікувати як католиків навіть через десятки років після хрещення¹⁴.

Ентоні Сміт зауважує: «Існує, наприклад, простолінійне розуміння концепції “ідентичність” як “тотожність”. Члени тієї чи тієї групи схожі саме в тих аспектах, у яких вони відрізняються від не членів за межами групи. Члени однаково одягаються, їдять і розмовляють однією мовою; в усіх цих аспектах вони відрізняються від не членів, що одягаються, їдять і розмовляють по-іншому. Саме ці особливості схожості-несхожості й становлять одне із значень національної “ідентичності”»[84, С.82-83].

¹⁴ Релігійний вимір ідентичності мисткині буде розглянуто у підрозділі 3.1.

Звідси виникає проблема узгодженості різних ідентичнісних вимірів мисткині, адже Марія Шимановська в межах національної тотожності із польською нацією, відчувала відмінність у релігійній тотожності. Формально здійснивши перехід у католицизм, франкісти, до яких належала Шимановська, зберігали власну обрядовість. Тож з високою ймовірністю можна припустити, що Шимановська була полькою на рівні «розмовляю мовою, одягаюся», але франкісткою на рівні «кому молюся, які книжки читаю, у кого вірю», що робить її ідентичнісний портрет більш складним. Водночас така перехресна ідентичність пояснює контроверсійні позиції мисткині щодо польської держави. Так, у 1816 році мисткиня взяла участь у написанні музики до патріотичної збірки Немцевича, виступаючи польською патріоткою, але вже через кілька років — у 1822 — співпрацювала із двором російського імператора Олександра I, ймовірно спілкуючись із ним як представниця франкістської спільноти (відомо, що Олександр I виявляв зацікавлення єврейськими сектантськими рухами, зокрема франкізмом)[41, С.175].

Індивіди, вважає Сміт, можуть не тільки зберігати вірність своїм родинам, селам, кастам, містам, регіонам, релігійним спільнотам, класовим і родовим ідентифікаціям, а й відчувати на різних рівнях ідентифікації свою належність водночас до кількох етнічних¹⁵ спільнот. Рідня мисткині задовго до переїзду у Варшаву мешкала на Поділлі, регіоні, що нині входить до України. Прадідусь мисткині Еліша Шор, як стверджують П. Мачейко та Ф. Кендель, був головою сабатіанського руху землі Подолії та старшим членом чи не найвпливовішої сабатіанської родини регіону, а її батько народився у Львові в роки масового навернення членів франкістської секти у католицизм. Тож Марія Шимановська могла

¹⁵ Якщо етнічна ідентичність базується на певній схемі об'єктивних ідентитетів – расових, культурних, психологічних, то національна ідентичність має у своїй основі здебільшого суб'єктивні ознаки – свідомість, політичну волю, громадянство, тощо[72, С. 197].

відчувати на різних рівнях свою спорідненість із кількома етнічними спільнотами – польською, єврейською, українською. У такому разі мисткиня могла усвідомлювати свій зв'язок із територією сучасної України. Це своєї черги може пояснити її концертну діяльність на даних землях у 1820-х роках (концерти у Львові, Дубно, Кременці, Вінниці, Києві та ін.)¹⁶.

XIX століття відзначається також формуванням нових соціальних верств. Михайло Собуцький переконує, що «європейське суспільство до революції 1789 року (а російське — то й значно довше) було суспільством станів, а не класів. Європейське суспільство після 1789 року (а російське – після лютого 1917) стало суспільством класів, а не станів»[86]. У XIX столітті у Західній Європі формуються два важливі класи — середній клас та інтелігенція. Середній клас до 1870-х років розрісся та диференціювався на буржуазію, до якої належали власники великого капіталу — банкіри та промисловці, котрі стали новою верхівкою соціальної піраміди, фактично вищим класом, й дрібну буржуазію, що не цуралася основного атрибуту та цінності доби – праці [88]. Утім, слід зазначити, що упродовж усього XIX століття найбільш престижний статус у суспільстві зберігався за аристократією, яка жила не з праці чи підприємництва, а з ренти.

Воловські належали до дрібної буржуазії — після того як родина осіла у Варшаві, батько мисткині успішно зайнявся пивоварінням. Проте незадовго до переїзду у Варшаву, дідусь Марії Шимановської Шломо Шор ще плекав надію зайняти у католицькій спільноті такий же почесний та високий статус, який він мав всередині спільноти франкістів. У метриках Львівського Катедрального собору щодо хрещення франкістів у 1759–1760 роках, наведених Іриною Єзерською, біля імен окремих франкістів наближених до Якова Франка, – загалом 15 людей із 500 новонавернених, — стоїть епітет “generosus” або “nobilis”, котрий застосовувався у

¹⁶ Це питання набуде ретельного розгляду у підрозділі 3.2.

тогочасних документах для означення шляхтичів. Епітет “nobilis” стоїть також біля запису 1760 року про хрещення Францішека Воловського (батька мисткині), що засвідчує сподівання Шломо Шора не лише прийняти католицизм та охрестити сина, але й здійснити рвучкий родинний стрибок по соціальній драбині від євреїв-відступників до почесних членів панівного католицького суспільства. Спроба була марною, оскільки адаптація франкістів при хрещенні не мала жодної правової сили на державному рівні. До шляхетного стану приймав людину винятково сейм, підкреслює І. Єзерська [35, С.555].

Слід зазначити, що однією із загальних цілей прийняття франкістами католицизму, окрім релігійно-світоглядних переконань, була практична можливість асимілюватися та підвищити свій соціальний статус. Одразу після хрещення франкісти отримали рівні із католиками права та можливості, якими активно користувалися — навчалися в університеті, займали високі державні посади, вели успішний бізнес. Тож, вихід за межі стану/класу даного при народженні, був характерним прагненням членів франкістської спільноти.

Подібні прагнення прослідковуються й у самої Марії Шимановської. На початку Великого Європейського турне мисткині, що тривало з 1822 по 1827 роки, піаністка навідалася до столиці Російської імперії — Санкт-Петербургу, де отримала від царського двору Олександра I титул “Першої піаністки Їх Величностей імператриць Марії Федорівни і Єлизавети Олексіївни” [164, С.127], яким як візитівкою користувалася впродовж усієї гастрольної подорожі. Звання наближало артистку до перших осіб держави та надавало статусних переваг.

Також звертає на себе увагу, що переважна кількість наявних портретів Шимановської написана мистцями високого соціального статусу, котрі мали замовлення на написання, зокрема, від членів імператорських родин — до таких належать Генрі Беннер, Ніколас Жак, Юзеф Олешкевич,

скульптор Бертель Торвальдсен [177, С.260-261]. На портретах згаданих художників мисткиня зображена у вбраннях із непрактичних тонких тканин, пошитих за останньою модою, на її волоссі, шиї та руках красуються розкішні коштовні аксесуари, на портреті кисті Юзефа Олешкевича 1823 року мисткиня опирається на цінні видання. Можна додати, що одна із інтенцій описаних зображень — засвідчувати високий статус Шимановської¹⁷.

Подібне позиціонування дозволило Марії Шимановській наблизитися до аристократії. Численні знайомства мисткині серед європейської знаті сприяли успішній організації концертів, з яких артистка заробляла кошти, отримувала цінні подарунки.

Отже, стратегія Марії Шимановської на зближення з аристократією водночас збігалася із загальним прагненням франкістів отримати преференції від приєднання до католицької спільноти, та відповідала прагненню родини Воловських зайняти високу суспільну позицію. Поза тим, ця стратегія сприяла досягненню особистих цілей у житті й кар'єрі мисткині. Тож усвідомлення своєї класової ідентичності — приналежності до дрібної буржуазії (міщанства, родини комерсантів, сім'ї пивовара) — не завадило Марії Шимановській створити позитивний імідж в аристократичному суспільстві та позиціонувати себе як його частину.

Іншим важливим ідентичнісним маркером, що мав суттєвий вплив на вибір життєвої стратегії людини XIX століття, була її гендерна приналежність. Владні структури суспільства, зауважує Ірина Добропас, «регулювали типові прояви статевих відмінностей у гендерних ролях, нормах поведінки, психологічних рисах і моральних чеснотах, типах ідентичності та символічних репрезентаціях у культурі» [34, С.87]. Вихід за межі визначених стандартів щодо гендерних ролей, характерний для

¹⁷ Дане питання розглянуто у підрозділі 2.2. та оприявнює прагнення вплинути на один із заданих при народженні ідентичнісних маркерів — змінити соціальний статус.

Марії Шимановської, вимагав неабиякої сміливості. Співставлення властивих добі поведінкових моделей, актуальних щодо жінок та індивідуальних рішень, що їх демонструє Марія Шимановська, дозволяє проявити особливості ідентичнісного портрету мисткині. Детально цей ідентичнісний зріз композиторки проаналізовано у підрозділах 2.2 та 2.3.

Варто зазначити, що після Французької революції 1789 року, зазнав суттєвих змін соціальний статус артиста — поступово здобувалася незалежність від патрона, набувалася суб'єктність, артист починав діяти у межах законів ринкової економіки [164, С.140]. Свобода артиста супроводжувалась необхідністю пошуку доходу, що сприяло виникненню понять особистої конкуренції, віртуозності, громадських концертів та піар-менеджменту. Марія Шимановська крізь призму періодики її доби постає однією із перших жінок, котра наважується скласти чоловікам конкуренцію на професійному рівні.

Попри відсутність академічної музичної освіти, яка на той час була недоступна жіноцтву, Марію Шимановську сьогодні ідентифікують як професійну піаністку та композиторку через низку факторів: мисткиня друкувала свої твори у найкращих європейських видавництвах (“Breitkopf & Härtel”, “Ricordi”, “Th. Boosey & Co” та інших), вона виступала на основних європейських концертних майданчиках та складала конкуренцію відомим тогочасним артистам (Д. Штайбельту, Ф. Калькбреннеру, Й.Н. Гуммелю, Дж. Фільду та іншим), а що найважливіше — артистична та композиторська діяльність становили основне джерело її доходу.

Заради професійної кар'єри Марії Шимановській довелося розірвати сімейні вузи. Чоловік мисткині — Теофіл Юзеф Шимановський — не схвалював її бажання займатися музикою професійно та концертувати для великої публіки, тож активна гастрольна діяльність мисткині почалася саме після розлучення. Таким чином, Шимановська робить рішучий вибір між сімейним життям та професійним становленням, який свідчить про те,

що для неї вкрай важливим був професійний ідентичнісний вимір, пов'язаний із музичною кар'єрою.

Василь Гонтар називає такий підхід до самовизначення пріоритетом ідентичностей і вважає, що ідентичності самі по собі позбавлені сенсу, важлива лише їх послідовність, вибудувана особистістю за важливістю. Дослідник пояснює: «Пріоритет ідентичностей – це відповідь на питання: хто я у першу чергу, хто у другу, хто у третю, інтересам якої колективної групи я віддам перевагу, коли інтереси двох груп колективних ідентичностей до яких я належу зіштовхнуться між собою у протиріччі?» [26, С.9]. Поняття “пріоритету ідентичностей” є напрочуд важливим для Марії Шимановської, адже різні аспекти її творчої біографії складно переплітаються та зіштовхуються між собою на різних рівнях: Шимановська є полькою, утім насамперед відстоює інтереси вузької групи франкістів; мисткиня належить до буржуазії, але їй важливо позиціонувати себе аристократкою; вона є жінкою, утім, насамперед вона виборює своє право на творчу та професійну реалізацію.

Визначення актуальних для першої третини ХІХ століття маркерів ідентичності, що серед них як ключові постають географія, етнос, релігія, соціальне положення та гендер, проявляє неординарність постаті Марії Шимановської та розкриває специфіку світоглядних орієнтирів мисткині. Марія Шимановська неодноразово виходить за межі усталених ідентичнісних стереотипів, як-от розриває шлюб, робить професійну творчу кар'єру центральним життєвим пріоритетом та основним джерелом доходу родини, не акцентує свою релігійну приналежність. Проаналізовані факти творчої біографії мисткині демонструють її активне прагнення відшукати нові ймовірні життєві сценарії, що порушуватимуть детермінований ідентичнісний набір (жінка, єврейка-франкістка, донька пивовара, типова господиня родини, що опікується вихованням дітей та дбає про добробут).

Завдяки залученню креативних рішень (самостійної організації багаторічного концертного турне країнами Європи, створення іміджу аристократки через власні портретні зображення) Шимановська розширює простір творчої самореалізації та долучається до змін щодо наявних суспільних конвенцій. Таким чином, звернення до проблеми ідентичності мистців минулих епох дозволяє увиразнити їх особистісний портрет — проявити ймовірну мотивацію щодо вибору того чи того життєвого сценарію, продемонструвати ризики, що постають перед ними, визначити міру індивідуальної креативності. Все це увиразнено проступає на тлі реконструкції культурно-історичних реалій доби, дозволяючи сконструювати профіль культурних ідентичностей Марії Шимановської.

1.3. Постать Марії Шимановської в Україні: аналіз архівних матеріалів та актуальні напрямки дослідження.

Корпус фактів про географічно українське походження родини Марії Шимановської та про перебування мисткині на території сучасної України на початку роботи над даним дослідженням був мізерним. У єдиній наявній у вітчизняних бібліотеках монографії дослідника радянського періоду Ігоря Белзи «Цариця звуків. Життя та творчість Марії Шимановської» опис концертного туру М. Шимановської Україною вкладався у кілька абзаців.

Іншу ж ґрунтовну працю польських літераторів та музичних істориків Теофіла Сиги та Станіслава Шеніца «Марія Шимановська та її часи» 1960 року вдалося опрацювати не одразу — двічі надіслана друзями із Польщі, книга без вороття губилася поштою у дорозі. Відтак, хочу висловити подяку професору музики Канзаського університету, автору першої англійської монографії про Марію Шимановську, — Славоміру

Добржанському за люб'язно надані скан-копії необхідного розділу книги, котра суттєво скорегувала вектор архівних пошуків.

Робота з українськими й зарубіжними архівами тривала декілька років та здійснювалася у різних форматах, що залежали від зовнішніх чинників та обставин. Частина запитів до бібліотечних та музейних фондів опрацьовувалася особисто, частина – дистанційно. Хочеться висловити подяку співробітникам та співробітницям бібліотечних і музейних інституцій з різних куточків України, які усіляко сприяли вирішенню поставлених у дослідженні пошукових задач (їхні імена далі подаю у тексті).

Підрозділ підсумовує проведену в межах даного дослідження роботу з деякими українськими та зарубіжними архівами. Наданий звіт щодо опрацьованих фондів допоможе скласти дорожню карту щодо подальших пошуків, визначити актуальні на сьогодні запити та проблемні теми, оцінити перспективи розвитку даного напрямку для майбутніх розвідок.

Бажання знайти нові факти та якомога більш детально реконструювати перебування М. Шимановської в Україні спрямувало архівні пошуки у наступних напрямках:

- віднайдення нотних видань, в яких зустрічаються твори мисткині, що виходили в Україні як за часів її життя, так і пізніше;
- пошук збережених зображень мисткині – портретів, гравюр, літографій тощо;
- пошук епістолярних матеріалів, як самої артистки, так і її родичів;
- пошук інформації, пов'язаної із родиною М. Шимановської (батьки, сестри та брати, діти), а також колом її друзів та знайомих;
- пошук періодичних видань, які потенційно могли би містити згадки про концерти М. Шимановської;

- дотичні до діяльності М. Шимановської матеріали, пов'язані із музичною, зокрема, концертною, діяльністю жінок на території України в актуальний період (перша третина XIX століття).

Варто зазначити, що до 1823 року М. Шимановська вже була доволі відомою не лише виконавицею, але й композиторкою, котра опублікувала значну частину своїх музичних робіт (*Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* (1819), *Caprice sur la Romance de Joconde* (1819), *Six Marches* (1820) та ін.). Мисткиня найчастіше співпрацювала із лейпцігським видавництвом *Breitkopf&Härtel*, втім видавалася також у Мілані (*Ricordi*), Парижі (*Hanry ca.*), Санкт-Петербурзі (*Dalmas*) та інших містах.

Звертає на себе увагу частина статті А. Шварц «Марія Шимановська та салонна музика початку XIX століття», в якій дослідниця подає список опублікованих творів М. Шимановської. Перелік вокальних композицій містить «Три пісні (Міцкевич) (Київ та Одеса, 1828)»[166, С.51]. Очевидно, дослідниця має на увазі три пісні на тексти Адама Міцкевича із поеми *Konrad Wallenrod* («Конрад Валленрод»): *Wilija nashych strumieni rodzica* («Вілія»), *Pieśń z wieży* («Пісня із вежі») та *Alpuhara* («Альпухара»).

На жаль, А. Шварц не зазначає, які саме видавництва опублікували твори М. Шимановської у Києві та Одесі. В даному контексті виникли наступні питання: у якому форматі здійснені дані публікації – як самостійне видання чи у складі збірки з іншими авторами? Який наклад видань? Хто, можливо, здійснив передплату? Серед найбільшого нотосховища в Україні, що міститься у Києві в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського, подібних видань немає.

Особливу увагу привертає публікація в Одесі, адже в жодних інших джерелах щодо Марії Шимановської не зустрічаються згадки будь-яких зв'язків мисткині з приморським містом. Видання творів М. Шимановської в Одесі ще за життя артистки ставить питання – чи здійснювала М. Шимановська візит до цього міста? Хто займався виданням її творів

там? Навряд чи видання побачило світ у 1828 році без відома авторки, тож, ймовірно, існують епістолярні матеріали, що містять інформацію про плани щодо даної публікації. Пошук в архівах Одеси дозволив би розширити знання про «українські» публікації творів М. Шимановської, тож був актуальним напрямком архівних пошуків.

Відтак, було здійснено дистанційне звернення до відділу мистецтв та відділу рідкісних видань Одеської національної наукової бібліотеки щодо наявності епістолярних матеріалів, портретів, гравюр, нот чи інших матеріалів, пов'язаних з Марією Шимановською. На жаль, в обидвох відділах бібліотеки подібні джерела відсутні. Завідувачка мистецького відділу Щурова Тетяна Василівна, окрім зазначених фондів, люб'язно перевірила картотеки відділу краєзнавства «Одесики», а також звернулася до робіт дослідника-краєзнавця Олега Губаря, у яких не знайшлося жодної згадки про мисткиню.

Київсько-одеське видання твору мисткині, яке згадує у статті А. Шварц, врешті вдалося відшукати у цифровій бібліотеці *Pologna*, котра систематично оцифровує та публікує у відкритому доступі матеріали фондів Biblioteka Narodowa та фондів установ, які з нею співпрацюють. Ноти однієї із трьох пісень Марії Шимановської *Wilija nashych strumieni rodzica* на слова Адама Міцкевича опублікувало видавництво *Boleslaw Koreywo*¹⁸ — одне з перших та найбільших музичних видавництв Києва, що мало також дві крамниці в Одесі (Див. додатки, Мал. 18)[171]. Дата публікації, визначена бібліотекою *Pologna*, «не раніше 1885 року». Це не збігається із вказаним А. Шварц 1828 роком — ймовірно, у статті йшлося

¹⁸ Видавництво Болеслава Корейво (оригінал *Boleslaw Koreywo*) — нотне видавництво та крамниця у Києві, що працювало з 1871 року за адресою Хрещатик, 35. Мало репутацію провідного торгівельно-видавничого підприємства в Україні — постачало ноти до всіх навчальних закладів міста. Болеслав Вікентійович Корейво тримав також дві крамниці в Одесі. Сьогодні видавництво Корейва посідає важливе місце в українській, зокрема, київській культурній історії через факт першого та провідного видавництва творів Миколи Лисенка. У 1897 році було викуплене фірмою «Леон Ідзіковський».

про дату написання мисткинею твору, а не дату публікації. На останній сторінці видання заголовок французькою: «Збірка сучасних і класичних творів для фортепіано, опублікованих Болеславом Корейво у Києві» та перелік композицій, які друкувалися у той період із цінами на них. Серед обраних видавництвом авторів поряд із М.Шиманоською спостерігаємо імена Л.В. Бетговена, Ф. Шопена, М. Лисенка, М.К. Огінського, Й. Вітвіцького та інших. Найбільша кількість творів у цьому списку пера українського композитора М. Завадського — переважно українські та польські танці.

Неможливо оминати увагою опублікований бібліотекою *Pologna* твір Михайла Завадського 1880 року — *Am schönen silberschimmernden Horyn: Walzer für das Pianoforte: op. 158*, — надрукований Костянтином Будкевичем у Житомирі та присвячений *frau* Марії Шимановській, народженій Степковській. Дізнатися будь-що про цю особу та її ймовірні родинні зв'язки з Марією Шимановською, наразі, не вдалося.

Поряд із виданням «Болеслава Корейво» у згаданій цифровій бібліотеці знаходимо ще одну посмертну публікацію музики М. Шимановської до вірша *Wilija* з поеми *Konrad Wallenrod* від іншої знаменитої київської видавничої фірми *Leon Idzikowski*¹⁹, дата друку якої, за версією *Pologna*, приблизно 1890 рік (Додаток, Мал. №18)[172]. Двічі опублікована у Києві пісня М. Шимановської на слова А. Міцкевича в останній чверті XIX століття свідчить про неабияку популярність даного твору у місцевої аудиторії. Також вона вносить корективи щодо розуміння долі творчого спадку мисткині після її смерті, адже у шимановськіані

¹⁹ Фірма «Леон Ідзіковський» (оригінал *Leon Idzikowski*) — найстаріша у Києві сімейна книгарня-видавництво. Леон Вікентійович Ідзіковський заснував книгарню «Книжково-музичний магазин» 28 грудня 1858 року на вулиці Хрещатик, 29. До 1865 року було надруковано понад 200 видань переважно польських авторів. Після смерті Л. Ідзіковського з 1865 до 1897 року фірмою «Leon Idzikowski» керувала його дружина Герсилья Гнатівна. Вона 1870 року відкрила при книгарні читальний зал, що міг розмістити аж п'ятсот читачів одночасно. Саме на період її керівництва припадає видання творів М. Шимановської.

закріпилося стале твердження, що творчість М. Шимановської була забутою чи не одразу по смерті композиторки.

Дані видання, по-перше, спростовують загальноприйнятту думку, що після смерті слава Марії Шимановської миттєво згасла аж до повернення її із забуття польськими та радянськими науковцями у 1960-х роках. Принаймні, у польсько-орієнтованому середовищі вона залишалася знаною. По-друге, свідчать про актуальність видання композицій мисткині, хоча її мотиви – який і ким сформований був запит на цю публікацію – потребують додаткового дослідження.

Задля виявлення наявності нотних видань, в яких зустрічаються твори М. Шимановської, також було проаналізовано каталоги архівів Києва, що містять нотні фонди. Одним із таких є Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (на території Національного заповідника Софія Київська). Архів зберігає колекцію «Творів композиторів XVIII–XIX ст.» (№ 441), що містить 5153 одиниць.

Каталог колекції сформований списком музичних композицій у 5-ти томах. Кожен том – це рукописний список творів, їх авторів та дат (написання? виходу до друку?) за можливості визначення. Варто зазначити, що перелік творів жодним чином не структурований – поряд можуть знаходитися твори різних епох, один і той самий композитор хаотично виринає серед інших тощо. Тож, задля пошуку необхідного твору чи композитора слід прискіпливо дослідити всі п'ять книг колекції.

Серед наявних зразків композицій М. Шимановської відшукати не вдалося. Варто уточнити, що доступ до самих нотних зразків ускладнений²⁰. Знайомство із нотами можливо здійснити лише за

²⁰ У 2001 році президент України Леонід Кучма передав всю нотну колекцію (за винятком творів окремих українських композиторів) Німеччині як «архів Баха». Подія свого часу викликала значний суспільний резонанс. Без оцінки даного кроку, треба вказати, що доступ українських дослідників до нотних зразків даної колекції значно ускладнився.

допомогою спеціального, доволі застарілого технічного обладнання – «бобіни» – кіноплівки та магнітофона, доступ до котрого, як і вміння користуватися ним, має лише одна працівниця архіву. Величезна колекція із унікальними екземплярами лише очікує свого оцифрування. Можливо, серед наявних композицій є ноти, пов'язані із М. Шимановською, в яких неатрибутовано її авторство або ж є композиції, що містять присвяту Марині. Наразі переглянути матеріали колекції не вдалося через технічні причини.

Одне із найбагатших нотосховищ в Україні – 220-тисячні фонди нотних видань – знаходиться у Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського. За прямим пошуком у каталогах нотних видань знаходимо лише збірки нот Марії Шимановської радянського періоду в редакції Ігоря Белзи.

Треба відзначити, що каталог латиницею, якою здійснювались видання творів Шимановської за життя мисткині, відсутній. Свою допомогу із пошуком люб'язно запропонувала Івченко Лариса Василівна – завідувачка відділу нотних фондів бібліотеки, докторка мистецтвознавства. Л. Івченко надала можливість ознайомитися із нотними збірками кінця XVIII – XIX століття – конволютами – та здійснити серед них пошук творів Марії Шимановської. На жаль, не всі наявні конволюти розшифровані та тим більше описані і каталогізовані – походження збірки, авторство творів, автографи, присвяти, час написання. Робота із конволютами має свою специфіку, передбачає певний дослідницький досвід та спеціальні знання і навички.

Частину конволют вдалося проглянути. Серед творів, що вони містять, немає таких, де зазначається авторство М. Шимановської, є присвяти, автографи чи посилання на мисткиню. Також не знайдено творів, котрі хоч не атрибутовано як авторські, але котрі точно належать М. Шимановській. Низка конволют XIX століття ще очікує на

розшифрування, тож існує ймовірність знайти в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського ноти композиторки.

Щодо матеріалів про Марію Шимановську було надіслано запити також до мистецького відділу Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. Подяку за опрацювання каталогів відділу хочеться висловити директорці Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів пані Ларисі Купчинській. У нотному фонді вдалося віднайти *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte* (29.986/муз. — 115 сторінок). Друк збірки виконано у стилі, характерному для прижиттєвих видань композиторки, напис французькою *deuxième livraison*, свідчить про те, що це другий наклад видання.

На обкладинці першого із творів колекції — *Caprice sur la Romance de Joconde*, — напис олівцем, що зчитується як «Ja. Gorodyska» чи «Horodyska» (Див. додатки, Мал. 20)[170]. Наразі не вдалося фактологічно підтвердити особу, якій належала збірка двадцяти етюдів та прелюдій Марії Шимановської у Львові. Можна лише обережно припустити, що власницею нот була львівська скульпторка Ядвіга Городиська²¹, утім, дане припущення вимагає подальшої дослідницької розвідки та перевірки.

Інший твір, який зберігається у нотному фонді Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, — знаменитий *Nokturne le Murmure*, у публікації підписаний не повною назвою, а коротко — *Nocturno*[169]. Виданий твір найбільшою музичною гравірувальною та друкарською фірмою XIX століття C.G. Röder²² і позначений одним із характерних

²¹ Ядвіга Городиська (польською — Jadwiga Horodyska) (1905-1973) — скульпторка та викладачка. Батько мисткині — Францішек Городиський — також був живописцем, власником маєтків у Галичині та співзасновником Шляхетського казино у Львові (сьогодні Будинок вчених). Ядвіга Городиська у Львові залишила по собі низку храмових скульптур. Після Другої світової війни родину мисткині вивезли до Казахстану, сама вона емігрувала до Кракова.

²² C.G. Röder — музична гравірувальна та друкарська фірма, заснована 1846 року Карлом Готлібом Рьодером після десяти років його співпраці з фірмою Breitkopf& Härtel.

штампів «Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig» у нижньому куті першої сторінки, застосування якого свідчить про друк даного видання приблизно у період з 1860 до 1890 років. Це чергове додає аргументів до наведеної вище тези відносно забуття творчості Шимановської після її смерті.

Таким чином, беручи до уваги дві посмертні публікації пісні *Wilija* на слова А. Міцкевича у Києва та Одесі наприкінці XIX століття, а також виданий у другій половині XIX століття у Ляйпцігу ноктюрн *le Murmure*, який був доставлений до Львова, можна стверджувати, що вибрані твори композиторки залишалися популярними, регулярно перевидавалися та були актуальними для любителів музики, зокрема тих, що проживали на сучасних українських землях.

Відсутність українських видань творів Марії Шимановської в бібліотечних та музейних фондах Києва та Одеси можна пояснити складною долею більшості цінних для України архівних матеріалів, котрі зазнавали постійних переміщень (зокрема, величезні колекції Кременецького ліцею, де виступала М. Шимановська, у 1833 році перевезли до Києва, бібліотеки знатних польських родів, що проживали на території України та з якими спілкувалася мисткиня (Комарів, Потоцьких, Собанських та ін.), вони самі чи їх нащадки при переїзді до Польщі забирали з собою тощо), руйнувань, розкрадань та вже у період відновлення Україною Незалежності характеризувалися слабкою державною культурною політикою у царині каталогізації та оцифрування архівних матеріалів.

Утім, деякі матеріали на запит *Szymanowski* містять фонди графіки та фотографій Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника, зокрема, малюнок чоловіка з вусами у військовій формі на прізвище Шимановський без додаткових імен та даних. Вдалося встановити, що на

даному портреті авторства французького графіка Поля Гаварні зображений сучасник мисткині генерал Юзеф Шимановський²³. Чи пов'язаний генерал родинними вузами із чоловіком мисткині Теофілем Юзефом Шимановським наразі невідомо. У фонді графіки також зберігається малюнок Римських покоїв генерала Шимановського (ймовірно, того самого, який зображений на портреті).

Фонди графіки містять й портрети самої Марії Шимановської! Один із них, під номером №5585, відомий дослідникам творчості мисткині, – це репродукція портрету Марії Шимановської невідомого автора, написаного після 1818 року та опублікованого літографією графа Олександра Ходкевича (Див. додатки, Мал. 7)[62]. Львівське зображення несуттєво, але дещо відрізняється у передачі рис обличчя мисткині від того, яке зберігає у відкритому доступі, наприклад, цифрова бібліотека *Pologna* (Див. додатки, Мал. 6). Інші два портрети композиторки невизначеного наразі авторства та датування є унікальною знахідкою, адже досі не були опрацьованими жодним із її біографістів (детально про ці портрети у підрозділі 2.2.)[63],[64].

Вкрай важливим для дослідження стало опрацювання випусків газети *Kurier Warszawski* за 1823 рік, серед яких у №99 за 27 квітня редактори подали уривок рецензії на львівський концерт Марії Шимановської, опублікований виданням *Gazeta Lwowska*. Це спонукало відшукати дану газету та перевірити її публікації за актуальний період на предмет згадок про Марію Шимановську.

Видання складається з основної частини та додатку *Rozmaitosci*. Наявність необхідних матеріалів перевірів завідувач відділу україніки

²³ Юзеф Шимановський (1779-1867) — брав участь у двох польських повстаннях (як кадет під час повстання Костюшка та як бригадний генерал у Листопадовому повстанні), після останнього з яких російська влада конфіскувала його майно та генерал перебрався до Риму. Залишив по собі Мемуари, вперше опубліковані у Львові 1898 року Станіславом Шимановським.

Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника пан Костянтин Кирилишин — у фондах відділу україніки відсутня сама газета, проте, є кілька випусків додатку *Rozmaitosci* за 1823 рік. На жаль, номери додатку, які зберігає відділ україніки належать до періоду, коли Марія Шимановська завершила свій тур українськими локаціями.

Відділ же періодичних видань Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника містить як випуски *Gazeta Lwowska*, так і додатку до неї. Завідувач відділу пан Юрій Романишин відшукав випуск №23 від 16 квітня 1823 року додатку *Rozmaitosci* у якому міститься розлога рецензія на квітневий концерт Марії Шимановської у Львові.

Задля комфортної роботи із рештою випусків газети, було здійснено її пошук у мережі. Відкритий доступ до видання *Gazeta Lwowska* надається у наступних бібліотеках — Biblioteka Jagiellońska, Biblioteka Kórnicka та Österreichische Nationalbibliothek. Було опрацьовано публікації за весь рік — з 1 січня 1823 року до 31 грудня 1823 року — з січня до травня на предмет пошуку згадок про концертне турне М. Шимановської українськими локаціями та подальші випуски задля перевірки факту публікацій про концертне турне артистки країнами заходу Європи, у яке вона вирушила через кілька тижнів після прибуття до Варшави. Факт подібних публікацій засвідчив би авторитет творчої постаті мисткині на цих землях (у разі якщо жителі українських міст продовжували слідкувати за розвитком кар'єри М. Шимановської).

У низці випусків *Gazeta Lwowska* вдалося відшукати згадки про Марію Шимановську, що містять **нові** відомості про її перебування у містах сучасної України, адже досі дослідники творчої біографії мисткині до даного львівського видання не зверталися. Нижче наведені відповідні номери газети:

- №35 від 24 березня 1823 – рецензія на концерт у Кременеці;

- №37 від 28 березня 1823 – оголошення про концерт у Львові, сповіщення про прибуття до Львова;
- №40 від 07 квітня 1823 – сповіщення про відбуття зі Львова до Варшави.

Додаток *Rozmaitosci*:

- №10 від 14 лютого 1823 – оголошення про виступ у Києві та намір приїхати до Львова та Кременця;
- №23 від 16 квітня 1823 — рецензія на концерт у Львові;
- №45 від 28 липня 1823 — рецензія на концерт Шимановської у Познані.

Таким чином, львівське періодичне видання *Gazeta Lwowska* доповнило знання про український концертний маршрут Марії Шимановської важливими подробицями. Перспективною видається подальша робота із газетою на предмет пошуку згадок щодо візитів мисткині в українські міста, які могли відбутися до чи після 1823 року.

Серед періодичних видань, що їх зберігає Відділ історичних колекцій Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, опрацьовано жіночі журнали початку ХІХ століття: «Аглая» (1808–1812 р.) та «Дамский журнал» (1823–1833 р.) Вибір видань пов'язаний із особистістю видавця. Петро Шаліков, також головний редактор газети «Московские ведомости» (з 1813 – до 1836 рр.), був першим рецензентом Марії Шимановської в Росії у 1822 році. У статті від 6 травня 1822 року, котру наводить І. Белза, П. Шаліков високо оцінює талант мисткині та визначає її метод гри як Фільдовий [7, С.39].

Відділ історичних колекцій Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського зберігає окремі випуски видань Петра Шалікова – «Аглая» та «Дамский журнал». Аналіз цих видань розкриває, зокрема, гендерний аспект діяльності жінок-мисткинь на початку ХІХ століття, актуальний для творчої біографії М. Шимановської.

З великою ймовірністю можна припустити, що в «Дамском журнале» наявні рецензії на виступи М. Шимановської. Зокрема, вони можуть міститись у випусках «Д. Ж.» 1822, 1828 років, під час перебування мисткині у Москві, де при Московському університеті видавався «Д. Ж.». На жаль, екземпляри, котрими можемо користуватись у київських архівах, не відповідають рокам гастролей мисткині в Російській імперії, а низка інших випусків «Д. Ж.» належить вже до 1833 року (два роки після смерті М. Шимановської). Утім, цікавим видалося поспостерігати за висвітленням творчості інших жінок-музиканток на сторінках журналів, актуального для дослідження періоду — за жіночим репертуаром та рецензіями на концерти. Дотичні до діяльності М. Шимановської матеріали, пов'язані із музичною, зокрема, концертною, діяльністю жінок на території України в актуальний період (перша третина ХІХ століття) за журналами Петра Шалікова «Аглая» та «Дамский журнал» викладені та проаналізовані у курсовій роботі «Музична культура на сторінках «Дамського журналу» в першій третині ХІХ століття»[31].

Ефективним видалося опрацювання випусків польського журналу для дам “*Kurjer dla Płci Piękney czyli Dziennik Literaturze, Kunsztom, Nowościom i Modom Poświęcony*”, який знаходиться у відкритому доступі Biblioteka Jagiellońska. Випуск №12 (від 26 квітня 1823 року) видання містить два вірші, присвячені Марії Шимановській на честь її приїзду до Кременця. Поезія, написана місцевими культурно-освітніми діячами Шимоном Конопацьким та Йозефом Вилежинським, проявляє живий інтерес до музики та особистості мисткині на цих землях. Розгорнута рецензія на концерт мисткині у Варшаві, який відбувся одразу після приїзду артистки з українського турне та зібрав більше 900 слухачів (що є вражаючою кількістю навіть для сьогодення), переконливо засвідчує суттєвий репутаційний стрибок та зростання популярності Марії

Шимановської, котра публічно заявила про свій талант у різних куточках колишньої Речі Посполитої.

Окрім журналів *Kurier Warszawski*, *Gazeta Lwowska*, *Kurjer dla Płci Pięknej* та журналів для дам Петра Шалікова («Аглая» та «Дамский журнал») пошук на предмет згадок про Марію Шимановську проводився також у наступних виданнях — *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Kuryer Litewski*, *Kurier Lwowski* та *Giornale Italiano*. Матеріали, що стосуються української подорожі мисткині, вдалося відшукати лише в одному з випусків німецької газети *Allgemeine musikalische Zeitung*. Проте, у решті перелічених періодичних видань містяться цінні подробиці щодо гастрольного туру артистки країнами заходу Європи.

У випусках же *Kurier Lwowski* за 1888 та 1905 роки вдалося знайти деякі відомості про рідну сестру Шимановської Казимиру та одну із доньок — Целіну. Ці матеріали розширюють та доповнюють знання про життя родини композиторки після її смерті. Сам факт спостереження львівської преси за долею рідних мисткині, свідчить про посмертний авторитет М. Шимановської на цих землях, а також спонукає до подальшого вивчення інших представників роду і родини, діяльність яких часто була помітною та впливала на історико-культурні, суспільно-політичні та ін. процеси у Європі та Російській імперії.

Серед міст, у яких побувала Марія Шимановська 1823 року в рамках свого гастрольного турне містами сучасної України, окрім Львова та Києва числяться Житомир, Кременець та, ймовірно, Тульчин, Вінниця і Дубно. Даний факт підштовхнув звернутися до фондів наведених міст. Зі співробітниками відділу художньої культури та мистецтв й відділу рідкісних видань Вінницької обласної універсальної бібліотеки ім. В.Отамановського, на жаль, не вдалося поспілкуватися дистанційно.

Завідувачка відділу літератури з мистецтв Житомирської обласної універсальної бібліотеки ім. О. Ольжича пані Лілія Хробуст повідомила,

що їхні фонди зберігають лише видання нот мисткині радянського періоду (Шимановская М. Мазурка (альбом начинающего аккордеониста(ноти)). – Вып.27. – М., 1987. – С.30; Шимановская М. Мазурка (аккордеонисту-любителю (ноти)). – Вып.11. – М., 1984. – С.18).

Директор Державного історико-культурного заповідника м. Дубна пан Леонід Кічатий повідомив, що у їхніх фондах немає даних про перебування М. Шимановської у місті Дубно.

Звернення до Кременецького краєзнавчого музею наразі також не було результативним, адже установа не працює дистанційно із подібними запитамі, тож необхідно здійснити спеціальні поїздки з пошуком. Вони можуть стати плідними з огляду на згадані в джерелах візити М. Шимановської до цього міста. Не розвіданими залишаються також архіви Тульчина.

Окрім самого факту перебування М. Шимановської в Україні, викликають неабияку цікавість подробиці її відвідин — концертна програма, концертні зали та салони, аудиторія та відгуки, а також люди що приймали мисткиню, її «місцеві» знайомства. У 2019 році вийшла книга Святлени Нємогай «Міхал Клеафас Агінські: Карэспандэнцыя», в якій дослідницею перекладено з французької на білоруську дев'ять листів Марії Шимановської до Міхала Клеафаса за 1825 рік. Хочеться висловити подяку пані Святлені, котра люб'язно поділилася своєю книгою, доступ до якої наразі технічно унеможливлений.

Листи М. Шимановської до М. Огінського містять згадки щодо низки осіб, з якими підтримувала дружній контакт композиторка. Більшість з них неодноразово згадує у своїй кореспонденції мисткиня. Це – представники польських шляхетських родин, що походили та проживали на території сучасної України, переважно, поряд із містами, у яких побувала мисткиня 1823 року. Подальший пошук в українських архівах матеріалів, пов'язаних

із даними іменами, має потенціал щодо виходу на додаткові факти стосовно зв'язків Марії Шимановської з українським краєм.

Зануритися більш глибоко у подробиці гастролей мисткині містами сучасної України дозволить доступ до московських та паризьких архівів, у котрих зберігається значна частина епістолярного спадку М. Шимановської та її родини. Частина епістолярного спадку Марії Шимановської, її сестри Казиміри та брата Станіслава міститься у Польській бібліотеці ім. А. Міцкевича у Парижі. Інша частина – у московських архівах, із якими працював ще Ігор Белза (Центральному державному архіві літератури та мистецтва). Свіжий погляд на цей матеріал допоможе, з одного боку, якомога детальніше реконструювати творчу біографію М. Шимановської, з іншого – розширити наші знання про особливості музично-культурного життя початку ХІХ століття на українських землях.

Таким чином, українські архіви зберігають деякі матеріали (найбільше у Львові), але більше вдалося знайти в польських та австрійських онлайн-архівах. Відтак, якби українські архіви були оцифрованими, можна було б знайти більше інформації. З того, що знайдено випливає, що артистка була добре відома в Україні — тут зберігаються її портрети, її ноти друкувалися навіть після смерті та зберігалися поколіннями.

Висновки до першого розділу

Звернення до проблеми ідентичності є сутнісним вузлом у процесі реконструкції творчої біографії мистця. Розгляд цієї проблеми може здійснюватися на різних рівнях, утім щодо представників минулих епох продуктивною видається концепція наративної ідентичності, яка бере за основу ідентифікаційного процесу соціальну взаємодію, індивідуальний вибір та персональну ініціативу, відтак, не потребує коментарів досліджуваної персони.

Творча біографія Марії Шимановської є показовою у контексті того, як сильна непересічна особистість може долати задані при народженні ідентичнісні параметри, що на початку XIX століття мали навіть більш суттєве значення, ніж сьогодні. Задля побудови успішної кар'єри та суспільного визнання М. Шимановська розширювала та змінювала уявлення про те, які життєві рішення та кроки передбачені для неї, як для людини із наступним набором соціальних ідентичнісних характеристик: жінка, єврейка, полька, франкістка, міщанка.

Конструювання культурних ідентичностей мисткині можливе через розгляд окремих параметрів, які є впливовими важелями при виборі певної життєвої стратегії. За допомогою типологічного аналізу визначено, що до таких належать: географія, релігія, соціальне положення, гендер. Аналіз наявних дослідницьких праць про Марію Шимановську продемонстрував, що досі ідентичнісні зрізи життєтворчості мисткині не становили предмет спеціальних наукових розвідок, проте контроверсійність постаті Марії Шимановської, а також суперечливість її життєвих рішень вимагають подібного підходу, засвідчуючи його актуальність.

РОЗДІЛ II.

ПЕРЕДУМОВИ ВИБОРУ ЖИТТЄВИХ ТА ТВОРЧИХ СТРАТЕГІЙ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ НА ОСНОВІ ЕПІСТОЛЯРІЮ, ІКОНОГРАФІЇ ТА СПЕЦИФІКИ ЖІНОЧИХ ОСВІТНІХ ПРАКТИК ДОБИ

2.1. Світоглядні уявлення Марії Шимановської крізь призму ідентичнісних особливостей мисткині: аналіз адресатів епістолярію 1824–1831 років.

У даному підрозділі увага сфокусована на колі спілкування Марії Шимановської, сформованому на основі збережених листів композиторки. Епістолярій²⁴, як беззаперечно цінне автентичне джерело, що містить значний інформаційний потенціал, дозволяє занурюватися у розмаїті біографічні контексти, зокрема, й пов'язані з ідентичнісними особливостями людини. Розгляд специфіки спілкування Шимановської з різними — за гендером, віросповіданням, соціальним статусом та ін. — особистостями має на меті проявити характер світоглядних настанов мисткині, що відбивають її ідентичнісну специфіку.

Типологізація та аналіз контактів Шимановської створюють передумови для проявлення культурних ідентичностей мисткині, котра у своєму культурологічному тлумаченні характеризується ототожненням людиною себе (частково усвідомлюваним, частково неусвідомлюваним) з тими чи іншими типологічними категоріями — соціальним статусом, статтю, віком, зразком, групою тощо [24, С.12]. Відповіді на запитання щодо обраного мисткинею кола спілкування — ким були ці люди? якої професії? до якої релігійної спільноти та до якого суспільного прошарку належали? які мали політичні погляди/громадянську позицію? кого із них вона згадувала найчастіше та у якому контексті? — сформують бачення

²⁴ Мова йде про приватне листування, безвідносно до жанру епістолярної літератури (творів, побудованих за принципом листування).

інтенціонального виміру ідентичності М. Шимановської, тобто не номінальної її приналежності до певних категорій соціальних груп (детермінованих при народженні), а власного свідомого «чуття спільноти» [30, С. 38].

Дослідники біографії Марії Шимановської відзначають, що мисткиня активно листувалася впродовж усього життя. Однак, ознайомитися з усією наявною кореспонденцією непросто, адже матеріали є розпорошеними, зберігаються в архівах різних країн й тільки незначну їх частку оцифровано та розміщено у відкритому доступі.

Частина листів Марії Шимановської, а також інші документи з 1815 до 1829 року, знаходяться у Польській бібліотеці Парижа (пол. Biblioteka Polska w Paryżu, фр. Bibliothèque polonaise à Paris). Іншу частину зберігають Російський державний архів давніх актів (рос. РГАДА) та Російський державний архів літератури та мистецтва (рос. РГАЛИ) — серед них листи Марії Шимановської до Петра та Віри В'яземських, опрацьовані І. Белзою, а також десять листів артистки до М. Огінського, перекладені та опубліковані С. Немагай. Численні послання мисткині до друга Гете, канцлера Фон Мюллера, зберігаються в німецькому Архіві Гете та Шиллера (нім. Goethe und Schiller Archiv) у Веймарі — зараз відбувається процес їх оцифрування, яким займається академічний проєкт Propyläen.

Решту листів М. Шимановської слід шукати серед збережених матеріалів родичів та друзів композиторки, за наявності таких. Відомо, що рідна молодша сестра Марині — Казимира (Казя) Воловська, — котра з 1822 року і до самої смерті композиторки жила разом із нею та супроводжувала у всіх концертних подорожах, вела листування із багатьма спільними знайомими сестер.

Даний підрозділ має на меті проаналізувати ту частину епістолярного спадку Марії Шимановської, яка представлена у повному

обсязі, а саме — чотирнадцять листів артистки до дансько-італійського скульптора Бертеля Торвальдсена (1824–1831 роки), оприлюднених Музеєм Торвальдсена, а також дев'ять листів піаністки до Міхала Клеофаса Огінського (1824–1829 роки). Обидва культурні діячі жили в Італії, куди мисткиня писала їм із різноманітних місць свого перебування. Занурення у дані матеріали дозволить не лише встановити, якими були стосунки М. Шимановської з її респондентами (М.Огінським та Б.Торвальдсеном), а також визначити коло спілкування артистки, котре виринає із даних епістоляріїв, що своєю чергою уможлиблює аналіз її культурних ідентичностей.

Листи М. Шимановської до Бертеля Торвальдсена містяться у Музеї Торвальдсена (дат. Bertel Thorvaldsen) у Копенгагені, збудованому ще за життя скульптора. У середині ХХ століття цю кореспонденцію досліджував лише польський музикознавець Ярослав Івашкевич, який виклав свої думки про неї у вигляді короткого есею, що його радянський дослідник творчості М. Шимановської І. Белза включив до власної монографії про піаністку [7, С.133-140]. У Я. Івашкевича не було можливості залучити листи у роботу повністю, оскільки музей на той момент лишав за собою право першої публікації. Сьогодні інституція надає відкритий доступ до цієї кореспонденції, тож можна дослідити комунікацію двох митців, зокрема, з огляду на зазначену проблему конструювання ідентичностей.

Важливо відзначити, що есей Я. Івашкевича ґрунтувався на припущенні, що щирі звернення піаністки до Б. Торвальдсена проходили повз увагу скульптора. Подібна інтерпретація впливала через відсутність листів Б. Торвальдсена до М. Шимановської, тож ймовірно, саме факт відсутності відповідей Бертеля став підставою характеризувати мистця як людину «не дуже товариську» та з «прохолодним серцем» [7, С.134]. Нині маємо доступ до одного листа Бертеля, опублікованого

данським музеєм. Своєї черги можемо припустити, що інші листи скульптора втрапились або зберігаються у Росії.

Бертель Торвальдсен і Марія Шимановська познайомились 1824 року у Римі, де артистка зупинялася в рамках свого європейського гастрольного туру, що тривав близько чотирьох років. Чутки про неабиякий талант Шимановської йшли попереду піаністки, але з приїздом у кожне нове місто концертного маршруту, як то Париж чи Рим, Марині щоразу доводилося засвідчувати свій талант наживо перед тамтешніми меломанами. Мисткиня вже була відомою у Російській імперії²⁵, проте на Заході Європи її кар'єрний шлях лише починався, тож Шимановська користувалася рекомендаційними листами, активно відвідувала місцеві салони та заводила нові корисні й важливі знайомства.

Натомість, успіх Бертеля Торвальдсена на той час був загальноєвропейським, тріумфальним, комерційно підкріпленим. Скульптора вітали у рідному Копенгагені, Берліні, Дрездені, Відні — йому надходили замовлення на увіковічнення славетних діячів різних країн. Торвальдсен також часто брав замовлення на створення портретних скульптур та мармурових надгробків, зокрема, від аристократії Заходу Російської імперії (сучасні Польща та Україна), де користувався величезною популярністю. Відтак, його роботи містяться навіть у локальних краєзнавчих українських музеях та храмах, як от у Домініканському соборі міста Львова (там з 1816 року знаходиться мармуровий надгробок Юзефі Дунін-Борковській — визначний твір Торвальдсена).

Прикметно, що у 1820-х роках згадки про Марію Шимановську та Бертеля Торвальдсена на шпальтах місцевої — польської — преси з'являються майже паралельно. 16 квітня 1823 року *Gazeta Lwowska*

²⁵ Зокрема, завдяки своєму почесному званню Першої Піаністки Їх Величностей Імператриць та концертним відвідинам великих міст імперії у 1822–1823 роках.

опублікувала рецензію на концерт М. Шимановської у Львові, а вже через два місяці, 11 червня, у тому ж виданні вийшла стаття із подякою Б. Торвальдсену за встановлення пам'ятника Миколаю Копернику перед будівлею Товариства друзів наук у рідній для мисткині Варшаві. Ім'я Торвальдсена точно було добре відомим та авторитетним для Шимановської і пієтет до таланту скульптора, який мисткиня проявляла у кожному з надісланих до нього листів, це засвідчує.

Листування Бертеля та Марині розпочалося 21 грудня 1824 року у Римі та продовжилося після того як артистка поїхала, прямуючи до наступних міст свого концертного туру — Неаполя та Венеції. В есеї Я. Івашкевич зазначає, що на час знайомства з Шимановською Бертелю виповнилось п'ятдесят чотири роки, та «судячи з його бадьорої старості він був сповнений сил» [Цит. за 7: С.138]. Специфіка комунікації двох мистців оповита загадковістю. Немає відомостей щодо того, де та за яких обставин вони познайомилися: сталося це у Варшаві, в якомусь із європейських міст гастрольного турне артистки чи вже у Римі, де жив та працював скульптор?

Перша згадка про Торвальдсена з'являється у листі Шимановської до Міхала Клеофаса Огінського з Риму, де артистка повідомляє, що: «Торвальдсен та Директор Французької академії пан Герен виконують для нас роль *cicerone*»²⁶ [65, С.281]. Згадка про Б. Торвальдсена без пояснень щодо його персони свідчить про те, що мистці знали один одного, й небезпідставним буде припущення, що саме Огінський домовився із Торвальдсеном про опіку Шимановської у Римі.

Кореспонденція Торвальдсена та Шимановської яскраво свідчить про дружній характер їхнього спілкування. У листах композиторка використовує особливе звертання до Торвальдсена: *mon digne ami*²⁷, *Mr le*

²⁶ Чичероне — провідник, який дає пояснення туристам під час огляду пам'яток архітектури.

²⁷ З французької — мій шановний друже.

Chevalier — «кавалер», благородний лицар. Подібне звернення використовували, зазвичай, до титулованих персон. У травневому петербурзькому листі Шимановської 1827 року, серед французької, виділяється ніжне італійське звертання *caro e incomparabile amico* — дорогий і незрівнянний друже. Єдиний збережений лист, рівно за рік, у 1828-му Бертель завершує словами: *ed Amo* — з любов'ю.

Марія Шимановська сміливо вводила Б. Торвальдсена у родинні справи — вона повідомляла як про інтимні, але незначні побутові подробиці, на кшталт зубного болю сестри, так і про важливі життєві рішення — зміну місця проживання, пов'язану із кращими кар'єрними та фінансовими перспективами, план видати своїх доньок заміж по любові за добродесних чоловіків. Наприклад, у двох останніх листах — 1830 – 1831 року — Шимановська розповідає Торвальдсену про одруження своїх доньок і про те, що дівчата без приданого (на яке мисткині, за її словами, не вдалося накопичити кошти) можуть бути впевнені у щирості своїх наречених²⁸. Не соромилася мисткиня й відкривати перед Торвальдсеном свої почуття, настрої і тривоги, що, безумовно, свідчить про близький характер їхнього спілкування.

Звісно ж, не можна із впевненістю говорити про те, що розлучена композиторка закохалась у скульптора, але подібне припущення певною мірою впливає із контексту її листів. Особливу увагу звертає на себе лист, написаний артисткою з П'ємонта 26 листопада 1825 року, перед тим, як вона поїде з Італії. Цей лист так глибоко занурює у внутрішні переживання артистки, що вартий бути наведеним практично без купюр:

²⁸ Сподівання матері на успішні шлюби своїх доньок справдилися лише частково. Наречений її молодшої доньки Целіни — Еразм Пухальський, який користувався авторитетним положенням матері нареченої та її зв'язками з впливовими особами Петербургу, — одразу після смерті Марії Шимановської покинув дівчину, залишивши їй душевну травму. Можливо саме ці потрясіння — раптова смерть матері та втеча нареченого — стали причиною розвитку психічної хвороби, яка проявилась вже після одруження юної дівчини із польським поетом, близьким другом сім'ї Шимановської — Адамом Міцкевичем. Утім ця тема вимагає окремого дослідження.

Я надсилаю вам цього листа, шановний монсеньйор Торвальдсен, з вершини Сімплону, де ми зупинилися, щоб провести ніч. Поки вітер свистить і всі сплять, я спілкуюся з друзями за допомогою пера. Тож мої думки природно линули до Вас і перед тим, як попрощатися з горами прекрасної Італії, я прощаюся з Вами та щиро шкодую, що більше не можу насолоджуватися Вашим товариством, де я отримувала стільки уваги. – Незважаючи на весь поспіх, з яким мені доводиться їхати до Лондона, незважаючи на сильне бажання опинитися на Батьківщині, я сумую за Римом і вважала б за щастя опинитися там. Я залишала його зі сльозами на очах і пригніченою душею. Переживаючи це відчуття неодноразово, я маю підстави переконатися, що спокій — не моя доля. Ви не пошкодуєте, дізнавшись, що мій концерт у Венеції вдався. Відомі співаки Давід і Тамбуріні були раді допомогти мені, що зробило вечір цікавим. – Я зачарована Венецією. У своєму роді це унікальне місто. – Здається, Бог вивів його з хвиль під час створення світу. Це надто магічно, щоб бути витвором рук людських. Проте я не маю сумніву, на що ці руки здатні, захоплюючись вашими великими та піднесеними творами. – Я кілька разів повторювала брату як щиро шкодую, що не вкрала маленький камінчик з Помпеї як сувенір; він щойно дав мені бронзового листа, який був прикріплений до великої чаші, нещодавно знайденої в лазнях, і який він без сумніву забрав. Я із задоволенням прийняла його із наміром подарувати Вам одного дня. – Це буква А. – Оскільки ця буква є початковою буквою слів «дружба», «захоплення», «прихильність», я точно можу асоціювати її з Вами <...> Мені змалку заперечували мої почуття, проте, незважаючи на сумніви, я люблю усвідомлювати їх у собі: – Ваші численні справи не дозволять вам іноді писати польській артистці. Вона не наважується цього вимагати, тим більше, що лестить собі, що Ви збережете про неї трохи Пам'яті. Це не заважає їй час від часу запитувати дозвіл у Вас, щоб надіслати кілька рядків. Якби я отримала задоволення поговорити, хоч здалеку, з тими, кого люблю і шаную, я б повірила, що я не самотня у цьому світі...[116].

Даний лист Марії Шимановської проявляє ту грань її особистості, яку не можна виявити за допомогою самого лише аналізу життєвих та кар'єрних кроків артистки. Професійні рішення мисткині, які були сміливими, раціональними та кидали виклик існуючим суспільним паттернам, створюють відповідний образ, який, утім, позбавлений голосу

самої Марині. У приватній кореспонденції з Бертелем мисткиня постає чуттєвою, вразливою та сентиментальною людиною, котра, попри насичений світський спосіб життя, відчуває екзистенційну самотність.

Примітно, що саме перед Торвальдсеном Мариня розкриває свої сокровенні почуття. Буква А на бронзовому листі, вкраденому її братом у Помпеї, асоціюється у мисткині зі словами *amitié*, *admiration*, *attachement*, але ж замовченим могло залишитися *Alberto*, як сам себе по-італійськи йменував у листі до Шимановської Торвальдсен та *amore*, на що натякає наступна фраза про звичку заперечувати власні почуття. У всякому разі, можна впевнено стверджувати, що стосунки між Торвальдсеном та Шимановською були вкрай довірливими.

Як зчитується з листів мисткині до Бертеля Шимановська сприймала час, проведений в Італії у 1824–1825 роках, як кращий період власного життя. Містом, у якому вона відчувала особливий затишок, був Рим. Тема ностальгії за Італією, Римом, і власне Торвальдсеном з кожним роком після від'їзду буде набувати все сумніших барв. Спочатку М. Шимановська згадує про римську майстерню скульптора одразу ж по переїзді до Неаполю. У листі від 1 січня 1825 року вона пише, що захоплена чарівністю і пишністю Неаполя, у неї заплановано безліч виступів в салонах, але вона щиро сумує за компанією Б. Торвальдсена у Римі: «Ви знаєте, я не люблю галасливі збіговиська і віддаю перевагу вечорам в Римі, які ми проводили в нашому маленькому товаристві» [115].

Згодом, 18 квітня 1825 року композиторка надсилає сентиментальні рядки вже з Лондону: «Я сподіваюся, що перебування тут буде корисним для мене і, незважаючи на похмуре небо Англії, плекаю думку, що ця країна зробить свій вклад в забезпечення життя моєї маленької сім'ї. — Я часто зітхаю і думаю про Італію — це прекрасне місце, і я хотіла б повернутись сюди ще раз перед смертю» [117]. Очевидно, що любов мисткині до Італії пов'язана із приємним кліматом цієї країни, а любов до

Риму – із приємним товариством, яке зробило її перебування там таким незабутнім. Незважаючи на те, що Шимановська збирала величезні навіть для нашого часу зали (її концерт у Варшаві 1823 року налічував більше 900 слухачів!) сама артистка запевняє, що найбільше їй імпонує камерний формат комунікації. Оточення Марині суттєво впливало на її душевний комфорт.

Після остаточного переїзду із родиною в Росію, настрої М.Шимановської стають ще більш трагічними і ностальгія за Італією міцнішає. 1828 року з Петербургу композиторка шле рядки: «Я постійно плекаю найпалкіші бажання опинитися одного дня знову в Римі, поруч з Вами — дорогий і шановний шевальє <...> Мій бізнес, незважаючи на невтомну працю не йде успішно, і клімат не підходить для здоров'я. Якби я була впевнена, що могла б жити в Римі, даючи уроки, як охоче я б змінила своє місце проживання» [122]. Нарешті, кульмінаційно звучать слова мисткині у листі від 24 травня 1829 року: «Я тужу за Італією, яку відчайдушно мрію побачити знову. Росія заморожує тіло, розум і навіть серце» [124]. Очевидно, для Шимановської пріоритетним залишався обов'язок фінансово забезпечувати власну родину. Заради його виконання, артистка нехтує особистим комфортом та щастям. Відтак, *emotio* композиторки не переважає над *ratio*, і якщо розлучившись та перетворивши заняття музикою на професію Мариня зробила вибір всупереч обставинам, то пізніше, обставини взяли гору та визначали те, якими будуть життєво важливі рішення мисткині.

Ще одна важлива тема, якою просякнута кореспонденція Марії Шимановської та Бертеля Торвальдсена, — тема присвяти. Відомо, що під керівництвом Торвальдсена його молодий учень Якуб Татаркевич створив мармуровий бюст мисткині. Саме цієї скульптури стосується єдиний збережений лист данського художника від 26 травня 1828 року: «Дорога сеньйоро, мені було приємно почути, що прибула коробка зі статуєю

Коперника та Вашим бюстом, виготовленим мною та виконаним Татаркевичем під моїм керівництвом. Цей бюст створений не для того, щоб вихвалитися його виконанням, а радше для того, щоб віддати шану вашому таланту та смаку, а також засвідчити мою повагу та дружбу» [122]. Безперечно, подібний жест вшанування Шимановської Торвальдсеном через чотири роки після їх останньої зустрічі, свідчить про тепле ставлення до артистки та спростовує характеристику Я. Івашкевича щодо «прохолодного серця» скульптора.

Марія Шимановська безмежно раділа рішення Торвальдсена подарувати їй безсмертя та запевняла мистця, що «Одного дня мої діти прийдуть обійняти Вас і подякувати за це» [122]. Артистка неабияк переймалася доставкою бюсту і у травні 1827 року, вже з Росії, вона навіть додає до листа Торвальдсену кошти на його упакування, яким повинен був зайнятися Татаркевич. Окрім власного бюсту, артистка мріяла отримати портрет-гравюру самого Торвальдсена із його автографом для того, щоб додати до свого колекційного альбому.

З 1826 року Шимановська надає рекомендаційні листи різноманітним особам, котрі їхали до Риму та бажали познайомитися із Торвальдсеном. У цих листах вона просить скульптора передати свій портрет-гравюру через рекомендованих нею людей. Так, у 1826 році вона вперше висловлює прохання надати їй цю гравюру через секретаря російського посольства пана Кіля. Вдруге, Шимановська нагадує про пам'ятку від друга через магістра придворної російської капели Гартмана, який їхав до Риму із Петербурга у 1827 році: «*Caro e incomparabile Amico*, напишіть мені кілька рядків і нагадую Вам, що я давно хотіла б мати Ваш портрет, який Ви мені обіцяли» [121]. Важливо зазначити, що обіцянка Торвальдсена надати свій портрет свідчить на користь того, що скульптор не залишав листи Марині без відповіді. Утім, вже 1828 року артистка констатує, що «Ті, хто радий їхати до Риму, не поспішають повертатися до

наших крижинок, тому я давно не бачила нікого, хто б дав точні подробиці про Ваше дорогоцінне здоров'я» [122].

Прикро, утім, як пише Я. Івашкевич, «не дивлячись на численні листи, бідна “Шиманя” так і не змогла дочекатись пересилки цієї скульптури, «призначеної для її дітей», хоча багато разів нагадувала про неї. Ні цей бюст, ні гравюра-портрет самого Торвальдсена так і не знайшли дорогу в далеку столицю Росії <...> Татаркевич все ж не упакував бюст, і портрет Шимановської разом з іншими творами польського скульптора залишився в Кракові» [Цит. за: 7]. Прагнення мисткині отримати портрет-гравюру Торвальдсена, зусилля та наполегливість, які проявила артистка для здійснення цього бажання, доводять важливість присвяти у системі цінностей Шимановської, а її радісна реакція на створення власного бюсту та трепетне ставлення до його долі, переконливо засвідчують, що артистка зосереджувала увагу на тому, якою вона «увійде у вічність» (більше про візуальний образ йтиметься у підрозділі 2.2.).

Отже, кореспонденція Марії Шимановської із Бертелем Торвальдсеном є надзвичайно цінним джерелом для аналізу ідентичнісних зрізів особистості артистки. У цій комунікації приватного характеру, з одного боку, проявляється її емоційність — чуттєвість, вразливість та сентиментальність, що відчитуються у доволі відвертих описах власних відчуттів та станів. З іншого — постає пріоритетна ланка у системі особистих цінностей мисткині — почуття обов'язку, яке переважає та навіть протистоїть власним почуттям, прагненням та бажанням.

Важливою частиною епістолярного спадку Марії Шимановської є також листування із Міхалом Клеофасом Огінським²⁹, адже воно позначене відмінною мотивацією та проявляє інші особистісні риси мисткині у порівнянні із комунікацією з Торвальдсеном. Листи піаністки, надіслані

²⁹ Michał Kleofas Ogiński (1765-1833) — знаменитий польський композитор, державний діяч Речі Посполитої та Російської імперії.

нею автору полонезу *Pożegnanie Ojczyzny* протягом 1824 – 1829 років, переклала з французької/польської на білоруську та опублікувала Святлена Немагай у книзі 2018 року «Лісты аб музыцы. Карэспандэнцыя» [65]. Незважаючи на те, що раніше І. Белза вже мав доступ до цих джерел, опрацьовуючи їх у середині ХХ століття у процесі створення монографії про «Царицю звуків», опублікована С. Немагай у повному обсязі ця кореспонденція є інноваційним для сучасних дослідників автентичним матеріалом, який відкриває нові можливості щодо його розуміння, аналізу та інтерпретації. Складно не погодитися із науковицею, яка переконує, що дана кореспонденція має високу культурологічну цінність, адже дає змогу «не лише відтворити й уточнити багато фактів, пов'язаних із періодом її європейського турне, а й розкрити чимало істотних деталей психологічного портрету однієї з перших у світі професійних піаністок» [65, С. 42-43].

59-річний польський аристократ, католик, впливовий політик та спритний дипломат, популярний композитор — такий соціальний капітал мав на час спілкування з Марією Шимановською Міхал Клеофас Огінський. Життя М. Огінського, сповнене захоплюючих пригод та несподіваних поворотів долі, вийшло на свій фінальний етап в Італії, куди він переїхав 1823 року у зв'язку зі станом здоров'я. Важливо відзначити, що знайомство Шимановської з Огінським відбулося задовго до її візиту в Італію, про що згадує сам автор «Листів до музики»: «Багато років тому я слухав у Варшаві її гру на фортепіано, що вирізнялася такою досконалістю, яка вже тоді давала їй право на одне із перших місць серед найбільш видатних артистів» [цит за: 7, С.112]. Утім, відомостей щодо їхнього спілкування до 1824 року немає. Вочевидь, перебування Шимановської в Європі у її тогочасному статусі вільної незалежної жінки та з амбітними прагненнями підкорити Захід Європи своїм музичним талантом, дозволило мистцям зблизитися.

Марію Шимановську з Міхалом Огінським пов'язувало спільне зацікавлення музикою, його висока оцінка її виконавського та композиторського таланту та що не менш важливо спільне походження — обидвоє народилися у Мазовецькому воєводстві, центром якого була Варшава. М. Огінський мав достатній авторитет, щоб сприяти кар'єрному просуванню співвітчизниці, через численні впливові зв'язки, якими він володів як державний діяч та відомий музикант-аматор. Під час перебування артистки у Флоренції, де вона зупинялася протягом свого великого гастрольного турне країнами Західної Європи, Огінський опікувався піаністкою та допомагав їй із організацією концертів — у листуванні Шимановська називає себе «підопічною», а композитора своїм «опікуном» та дякує за надану допомогу. Артистка також включала твори Огінського у свою концертну програму та звітувала щодо успішності їхнього виконання.

М. Шимановська почала писати М.Огінському після від'їзду із Флоренції, де від 1823 року він оселився. Спілкування митців у світлі їхньої кореспонденції мало дещо інший характер, якщо порівнювати із листами Шимановської до Торвальдсена. Огінському мисткиня надсилає розлогі листи, проте вона менш відверта — не вдається у деталі своїх особистих почуттів та переживань. Кореспонденція зосереджена на повідомленнях щодо організації концертів, логістики гастрольного маршруту, світських новин та дрібних прохань і доручень.

Неможливо не помітити у кореспонденції Марії Шимановської та Міхала Огінського, що впродовж їхнього спілкування Мариня увесь час, буквально у кожному листі, зверталася до композитора за допомогою. Про цю звичку мисткиня знає та зазначає із гумором: «Ви бачите, яка я надвимоглива жінка. Я давно заслужила псевдонім вічної попрошайки» [65, С. 295].

Прохання Марії Шимановської можна розділити на дві категорії: особистого характеру та професійні. Серед професійних звернень знаходимо наступні: посприяти в отриманні рекомендаційних листів («Покидаючи Рим, мені захотілося написати Вам та ласкаво попросити потурбуватися щодо листів, які лорд Бегеш обіцяв надіслати у Лондон. Ці листи мені дуже потрібні, і я наполегливо нагадую Вам, поважний графе, про своє прохання...»[65, С. 290-291]) чи щодо отримання нового цінного автографа для наповнення колекційного альбому, який, як згадувалося вище, став важливим інструментом кар'єрного просування та створення особистого іміджу (Шимановська прагнула отримати через друга Огінського – Чекіньяру – автограф Канови).

Серед запитів до М. Огінського особистого характеру найчастіше зустрічаємо ввічливі прохання передати вітання, слова підтримки чи співчуття спільним друзям або ж виконати те чи інше доручення (як от попросити певного пана Ходзьку забрати її ювелірні прикраси з ремонту). І врешті, у кореспонденції зустрічаємо три окремі листи-рекомендації від Марії Шимановської графу: для свого кузена Воловського та його дружини, котрі подорожували Італією у 1825 році; для пана Келя (секретаря російського посольства, якому вона давала також лист-рекомендацію до Торвальдсена) та врешті, для Адама Міцкевича. Цей лист-рекомендація М. Шимановської М. Огінському, написаний у Санкт-Петербурзі 1829 року, після трирічної перерви у спілкуванні, став останнім.

Треба зазначити, що наразі не віднайдено жодного листа-відповіді Шимановській від Огінського, проте, вони, разом із рештою кореспонденції артистки, могли втратитися у Санкт-Петербурзі. З контексту листування мистців впливає факт, що із часом М. Огінський перестав відповідати М. Шимановській: три останні листи мисткині починаються словами «Минуло сто років, а від Вас жодних новин» [65, С. 295], «Пролетіли роки,

а я не маю від вас ніяких новин» [65, С. 319]. Можливо, Міхалу Клеофасу надокучили постійні прохання та доручення композиторки, а можливо, на це були інші причини. Не зважаючи на те, що листування мистців припинилося, а також на те, що не маємо листів М. Огінського, дана кореспонденція має надзвичайну культурологічну цінність як з огляду на те, що розкриває специфіку психологічного портрету мисткині, так і тому, що надає чимало відомостей щодо європейського кола її спілкування.

Листи композиторки насичені безліччю імен. Деякі із них виринають у процесі розповіді Шимановської про власну гастрольну подорож — це короточасні та професійні знайомства (за Добржанським). Інші ж особи є спільними друзями Шимановської та Огінського — у листах до композитора Шимановська повсякчас передає їм сердечні вітання та цікавиться їхніми справами. Несподівано, проте листи Марії Шимановської мають цінність з огляду й на те, що суттєво доповнюють відомості й поглиблюють розуміння українського контексту біографії артистки, адже лєвова частка осіб, яких згадує мисткиня у даній кореспонденції, мають українське походження³⁰.

Першими, кого згадує у своїх листах до Огінського Марія Шимановська, — представники родини Комар. Станіслав Дельфін Комар і Гонората Комар з роду Орловських³¹ були подільськими шляхтичами та

³⁰ Насамперед, мова йде про походження територіальне — спільні знайомі М. Шимановської та М.К. Огінського володіли маєтками на територіях сучасної України. Проте, також і про походження фамільне — подруга М. Шимановської Ж. Святополк-Червінська була з давнього русинського роду Погоня руська. Щодо витоків роду Комар, до якого належали друзі мисткині Станіслав та Гонората, досі точаться суперечки (польський це рід чи русинський). Представники наведених родів, із якими спілкувалася мисткиня після розпаду Речі Посполитої, належали до польської аристократичної спільноти, водночас вважалися підданими Російської імперії і навряд чи якимось чином ідентифікували себе русинами, котрі після остаточного знищення Гетьманщини та полонізації її шляхти втратили будь-який вплив. Тож, необхідно уточнити, що з огляду на актуальний для дослідження період, мова йтиме про мультиідентичнісні території та такі ж багатошарові ідентичності їх мешканців.

³¹ Stanisław Delfin Komar (близько 1776 — 1832) і Honorata Komar z Orłowskich (близько 1785 — 1845).

космополітами, які тривалий час подорожували і певний час мешкали у Парижі та Санкт-Петербурзі, як зазначає краєзнавчиня Ірина Пустиннікова [45]. Комари мали маєтки у Вінницькому повіті Подільської губернії, що на початку XIX століття входила до складу Російської імперії.

Марія Шимановська згадує родину Комарів тричі впродовж зими 1824–1825 року. Очевидно, що період, впродовж якого з'являються згадки про родину Комар у кореспонденції мисткині, збігається з періодом їхнього перебування у Флоренції. У листі з Риму від 14 грудня 1824 року Шимановська пише: «Будьте ласкаві, пане графе, передати нашу повагу й ніжні побажання дорогій родині графа Комара. У мене сльози на очах, коли згадую, що ще з часів Парижа я була, так би мовити, під їхньою опікою» [65, С. 282]³². Даний лист переконливо свідчить про те, що Марія Шимановська знала родину Комарів до приїзду у Флоренцію, щонайменше, з початку 1824 року, коли відвідала французьку столицю у рамках свого великого Європейського гастрольного турне.

Не виключено, що вона була знайома з родиною Комар і раніше, адже вже у Парижі Станіслав Дельфін, за словами Шимановської, бере її під свою «опіку». Була ця опіка фінансовою чи полягала в організаційній та логістичній підтримці не зазначено, та ймовірно вона базувалася на особистій приязні та довірі до артистки, що могла виникнути на підставі їхнього знайомства. Про довіру Станіслава Комара до Шимановської свідчить також факт, що мисткині було доручено перевіряти його пошту у Римі³³.

У наступному листі композиторки до Огінського з Неаполя, датованому 25 січня 1825 року, міститься прохання: «Будь ласка, дайте мені знати також про відомі Вам подробиці щодо *nayukochańsza i naylepsza*

³² Під фразою «З часів Парижа», вірогідно, мається на увазі початок 1824 року, коли Шимановська відвідувала місто під час свого концертного турне.

³³ «У скриньці немає листів для пана Комара», — пише М. Шимановська з Риму 14 грудня 1824 року [65, С. 285].

w *świecie*³⁴ родини графа Комара» [65, С. 286]. Примітно, що Шимановська вела листування французькою, проте використовувала окремі фрази та слова польською, спілкуючись із співвітчизниками. Такі фрагменти звертають на себе увагу, адже через мову встановлюють особливий зв'язок та почуття спільності між автором та реципієнтом та позначають певну ідентичнісну спорідненість співрозмовників.

Із контексту наведених листів Шимановської зрозуміло, що мисткиня не підтримувала прямого зв'язку з родиною Комарів. Мариня дізнається про подробиці їхнього перебування у Флоренції від Міхала Клеофаса Огінського. Востаннє вітання родині Комарів вона передає з Риму 12 лютого 1825 року.

Ймовірно, після зимівлі в Італії родина повернулася до своєї домівки у Мурованих Курилівцях³⁵. Палац, збудований Станіславом Дельфіном у 1805 році біля Вінниці, вважався одним із найбагатших на Поділлі. Там вони з дружиною приймали чимало іноземців, переважно французьких емігрантів, які покинули Батьківщину після революції, а їх приватний театр ставив винятково франкомовні вистави, відзначає краєзнавчиня І. Пустиннікова [73]. Маєток Комарів міг бути ймовірною зупинкою артистки на її «українському» шляху як у 1823 році, так і у 1827-му, на шляху до Москви.

Слід відзначити, що до 1795 року Станіслав Дельфін Комар був майором російського війська та не вважався заможною людиною. Маєток Муровані Курилівці, Рівне, а також 600 кв. км землі з чотирма містечками,

³⁴ Ці слова у листі були написані польською, хоча листування Шимановська вела французькою.

³⁵ Засновниками та першими власниками поселення Чурилівці, що згодом перейменували у Курилівці, була відома подільська родина Чурилів гербу Корчак, а з середини XVII століття маєток та землі перейшли до старого роду «Коссаковських на Твіржі і Богородчанах». Коссаковські володіли тамтешніми землями до Третього Поділу Польщі, коли Катерина II своїм наказом подарувала новонабуті землі майору російської армії – Станіславу Комару. Сім'я Комарів утримувала маєток до 1870 року. Тоді продала його російському адміралу Миколі Цихачеву. За тодішніми законами продавати старі польські маєтки можна було лише росіянам [73].

36-ма селами і ~10000-ми жителів, подарувала Станіславу Катерина II після Третього поділу Польщі, коли ці землі перейшли у її володіння. Останньою власницею подільських земель до 1795 року була знаменита своїм гострим язиком Катерина Коссаковська (з роду Потоцьких), котра відмовилася підписувати *homagium*³⁶ російській імператриці після входу її маєтків у склад Російської імперії, таким чином їх втративши [45]. Тож, подільських знайомих Марії Шимановської Комарів, котрі надали мисткині підтримку під час її європейського турне, можна охарактеризувати як польську знать, що набула статків на підставі лояльності до Російської імперії.

Відомо також, що Станіслав Дельфін Комар займався благодійністю — багато коштів витрачав на Кременецький ліцей у період його розквіту. Саме тоді місто Кременець відвідали видатні артисти свого часу – співачка Анжеліка Каталані, скрипаль Кароль Ліпінський та Марія Шимановська. Цікаво, що саме із Кременцем пов'язаний відомий жест благодійності й самої Шимановської — під час візиту до міста 1823 року артистка передала виручені від власного концерту кошти місцевому благодійному комітету [7, С.43].

Приятелювала Шимановська також із донькою Комарів — знаменитою світською дамою, коханкою Зігмунда Красінського — Дельфіною Потоцькою³⁷. 1824 року у Флоренції Марія Шимановська разом із Дельфіною давали спільний концерт, на якому звучали твори Гуммеля, Россіні та Мошелеса³⁸. Сонату Мошелеса у чотири руки Шимановська зіграла разом із Дельфіною як заключний номер флорентійського концерту. На той час Дельфіні було лише сімнадцять, а вже у 1830-х роках, після

³⁶ Homagium — присяга вірності.

³⁷ Delfina Potocka (1807–1877).

³⁸ Музичний вечір відбувся 9 листопада 1824 року. На ньому виступала Марія Шимановська, Дельфіна Потоцька, Фердинанд Чеккеріні (тенор) та Фердинанд Маркуччі (арфа) [65].

невдалого заміжжя та переїзду до Парижа, вона стане улюбленою ученицею Шопена, у такий спосіб прокреслюючи ще одну лінію зв'язку між двома митцями.

Із кореспонденції Шимановської дізнаємося, що після від'їзду композиторки із Флоренції, з Дельфіною листувалася рідна сестра композиторки – Казимира³⁹. «Казимира збирається написати детальний лист чарівній графині Дельфіні, але має зачекати ще кілька днів, щоб назбирати достатньо матеріалу для нього», «Казимира збирається відповісти на люб'язний лист м-зель Дельфіні», — пише Шимановська у листах до Огінського 14 грудня 1824 року та 25 січня 1825 року [65, С.282, С. 286]. Також у першому із двох листів із поетичною гіперболізацією Шимановська повідомляє Огінському, що збирається виконати доручення мадмуазель Дельфіні: «Я повністю згодна виконати доручення, яке вона матиме ласку мені дати. Якби навіть їй довелося сказати мені пройти крізь багаття чи переплисти річку, я б із задоволенням це зробила» [65, С. 286]. Таким чином, зрозуміло, що із донькою Комарів Шимановська та її рідна сестра Казимира підтримували безпосередній щільний зв'язок. Особлива приязнь Марії Шимановської до доньки Комарів могла базуватися на основі спільного захоплення музикою. Складно сказати чи продовжувалося їхнє спілкування у наступні роки, утім Дельфіна точно належала до кола важливих контактів Шимановської в Україні.

Вже через рік після спільного концерту із Марією Шимановською у Флоренції 25 жовтня 1825 року (за іншими даними 1826) Дельфіна Комар вступить у нещасливий шлюб із одним з найбагатших поляків епохи Мечиславом Потоцьким, власником Тульчина, де тимчасово осяде. Дельфіна житиме у пишному палаці Потоцьких, що перейшов у спадок її чоловіку від батька Станіслава Щенсн Потоцького.

³⁹ Kazimira, Kazimiera, Kazia Wołowska (1799–1888).

Місто Тульчин було центром величезних володінь Станіслава Щенсни, місцевого магната з проросійськими поглядами, котрий здійснив значний вплив на розпад Речі Посполитої, та Софії Вітт (Потоцької), легендарної музи Уманської Софіївки. Резиденція Потоцьких у Тульчині вважається одним із найбільш монументальних палацових комплексів доби класицизму на території України. Вона являла собою визначний осередок культурного життя подільського суспільства. Концерт, який давала Марія Шимановська у Тульчині 1823 року, із великою вірогідністю міг проходити у приміщенні палацу Потоцьких.

Ще одні подільські знайомі Марії Шимановської — Северина Собанська з роду Потоцьких та Ісидор Собанський⁴⁰, що жили у маєтку П'ятківка (сьогодні Вінницької області). Вперше Шимановська згадує їх у листі з Риму до Флоренції 1824 року: «Не забувайте, прошу вас, нагадати про мене вашій доброзичливій сусідці і моїй визнаній благодійниці. Я радію, коли думаю, що побачу її знову в Неаполі з містером Артуром, закутаним у його чудову мантию»⁴¹[65, С. 282-283]. У тому ж листі Шимановська передає «тисячу добрих побажань» пану Ісидору. Треба зазначити, що в історії Польщі Северина та Ісидор Собанські здобули протилежну репутацію. Ісидор Собанський — відомий подільський цукровий магнат, що долучився до приготування, а також брав активну участь у польському повстанні 1831 року на боці співвітчизників, через що після придушення повстання Російська імперія конфіскувала його маєтки, а він був змушений емігрувати. У Парижі, де Собанський остаточно осів, він до кінця життя продовжував займатися громадською діяльністю на благо Польщі. Шимановська у листах до Огінського згадує його лише раз.

Северина Собанська, шлюб якої з Ісидором розпався ще до 1831 року, здобула репутацію зрадниці та російської агентки за свої тісні зв'язки

⁴⁰ Seweryna Sobańska (1794–1871) та Izydor Sobański (1791–1847).

⁴¹ Artur Sobański (1814–1831) – єдиний син подружжя.

і романи з представниками російської влади — послами та дипломатами. На вибір цього шляху Собанською могли мати вплив також погляди її батьків — Северина Потоцького, який був близьким другом Олександра I, мав чин дійсного таємного радника Російської імперії, та матері Анни Теофіли Сапежанки, що була русофілкою і ревною агенткою Торговицької конфедерації.

Польський літератор Анджей Едвард Козьмян охарактеризував вдачу Северини Собанської так: «Рідкісно майстерна та хитра <...> польське почуття любові до вітчизни було їй зовсім чуже, і вона віддавала перевагу окремим полякам, аніж Польщі. Так само здатна ненавидіти, як і любити, так само схильна до шкоди, як і до допомоги ближньому, вона могла стати такою ж небезпечною люблячи, як і ненавидячи» [185]. Коханець Дельфіни Потоцької Зігмунд Красінський і зовсім називав Собанську у листах до друзів, то «гієною», то «зрадницею та розпусницею»[185].

Немає достовірних відомостей щодо того, коли відбулося знайомство Марії Шимановської із подружжям Собанських — сталося це під час візиту мисткині до Флоренції у 1824 році чи раніше, так само як не відомо чи продовжила спілкування Марія Шимановська з кимось із подружжя після їх зустрічі (зустрічей?) в Італії. Проте, мадемуазель Северину Шимановська згадує майже у кожному зі збережених її листів до Огінського. Часто мисткиня називає Собанську сусідкою: «Як поживає ваша прекрасна сусідка?» та турбується про здоров'я її сина Артура⁴²: «Проте я не можу відкласти перо, не попросивши вас, милостивий графе, надіслати мені до Риму відомості про здоров'я маленького Артура та його чарівної матері — вона, мабуть, дуже страждала через нього» [65, С. 294, С. 286]. З листів випливає, що Северина Собанська із сином тривалий час проживали у Флоренції неподалік Міхала Клеофаса Огінського.

⁴² Єдиний син Северини від Ісидора Собанського мав проблеми зі здоров'ям та помер у віці сімнадцяти років.

Хоча Шимановська часто згадує Собанську у своїх листах до Огінського, видається, що особисте листування жінок не продовжилося і відомості про стан справ Северини та її сина Шимановська отримувала від третіх осіб. Складно також сказати чи був маєток Собанських потенційним місцем, де могла гостювати Шимановська під час свого гастрольного маршруту містами України 1823 року у разі, якщо на той час вона вже була знайома з цією родиною. Джерела вказують, що подружжя з 1816 року мешкало у маєтку П'ятківка, утім, маєток не зберігся і про нього — яким він був і чи проводились там музичні вечори — не вдалося знайти жодних відомостей. Інша справа із маєтком Собанських в сусідній Ободівці, який належав дядьку Ісидора Собанського — Михайлу⁴³. Краєзнавець Сергій Котелков зазначає, що салон Собанських в Ободівці був одним із найбільш визначних на Поділлі, завдяки пишним балам із безліччю гостей [46].

Слід зупинитися ще на двох світських дамах — Саломеї Ярошинській⁴⁴ та Луції-Аделі Тишкевич-Лагойській⁴⁵, маєтки яких знаходилися на Волині. Згадки про них вириваються у досліджуваній кореспонденції композиторки. Святлена Немагай акцентує на тому, що ці жінки входили у найближче коло знайомих Марії Шимановської та Міхала Клеофаса Огінського.

С. Ярошинська володіла територією Слободи-Шлишковецької (сьогодні Вінницька область, Могилів-Подільський район), яку отримала на посаг від батька Станіслава Шолайського гербу Топор. У 1830-му році Саломея звела у слободі невеличкий одноповерховий палац у стилі

⁴³ Michał Sobański (1752-1832) – став опікуном для Ісидора, котрий втратив батька Матеуша у віці 9 років.

⁴⁴ Salomea z Szolajskich Jaroszyńska (1790–?) — світська дама. Близько 1810 року вийшла заміж за Северина Ярошинського (1790–1834). Після розлучення з першим чоловіком одружилася з Каролем Давидовським (1799–1867).

⁴⁵ Łucja Adela Tyszkiewicz-Łohojska (1803–?) — світська дама, С. Немагай зазначає, що вона була своячкою С. Ярошинської через шлюб її рідної сестри Єфросинії Шалайської з братом Аделі — Генріком Єжи Вінцентом Тишкевич-Лагойським (1792–1854) [65, С. 288].

італійського класицизму, можливо, натхненна своїми подорожами Італією? Навколо будинку вона розбила великий парк з алеями та павільйонами. Шимановська навряд чи відвідувала цю місцину, адже із 1828 року перебувала у Санкт-Петербурзі й немає жодних відомостей про те, що вона покидала столицю Російської імперії після переїзду туди на постійне проживання.

Марія Шимановська неодноразово згадує про Саломею та Аделю у своїх листах, передає вітання та цікавиться їхніми справами. Про дружнє спілкування жінок свідчить той факт, що пані Аделя придбала на прохання Шимановської для неї та її сестри Казимири італійські солом'яні капелюшки. Впродовж року модні аксесуари так і не дісталися місця призначення, тож композиторка висловила своє занепокоєння щодо цієї ситуації Огінському: «Майже рік минув з того часу, а ми не маємо жодних звісток про ці *потрібні* (курсив — С. Немагай) нам речі. Я не знаю чи забрав князь Четвертинський капелюшки чи може мадемуазель Аделя кудись поділа їх перед від'їздом. Однак факт залишається фактом, і я вже втратила надію отримати свої капелюшки, які коштували мені 300 франків» [65, С.296]. Тут же мисткиня просить Огінського поцікавитися долею цієї коштовної покупки, у разі якщо він підтримує письмовий зв'язок із Ярошинською та Тишкевич-Лагойською, адже листи її сестри Казимири до Аделі на Волинь залишилися без відповіді (видається, що їх варто шукати в архівах Вінниці).

Нарешті, неодноразово згадує Марія Шимановська у листах до Огінського Жанетту Святополк-Четвертинську⁴⁶ — світську даму давнього руського (українського) князівського роду «Погоня Руська». Жанетта Четвертинська осиротіла у сімнадцять років. Її батько Антоній-Станіслав був відомим оратором та захисником шляхетських вольностей. Він одним

⁴⁶ Жанетта Святополк-Червінська роду «Погоня Руська» (пол. *Żaneta Światopełk-Czetwertyńska*, «Pogoń Ruska») (1777–1854) — княгиня, світська дама.

із перших приєднався до коаліції промосковськи налаштованих політиків і «за свою діяльність по факту на розвал Речі Посполитої отримував моральну та фінансову підтримку від Катерини II» [71]. 1791 року над Святополк-Четвертинським поляки здійснили самосуд та страту за «зраду національних інтересів», сім'ю ж його від розправи врятувала російська імператриця. Обидві доньки Четвертинського — Жанетта та її молодша сестра Марія (у заміжжі Нарішкіна) — переїхали жити до двору як фрейліни, а згодом полонили серця синів Павла I. Марія впродовж п'ятнадцяти років була фавориткою Олександра I — чинного російського імператора, а Жанетта стала палким коханням великого князя Костянтина Павловича. Костянтин прагнув розірвати нещасливий шлюб зі своєю дружиною Анною Федорівною та одружитися з Четвертинською, проте на заваді стала його мати Марія Федорівна і старший брат.

Надії на розвиток роману з Костянтином згасли, тож у 1816 році Жанетта Святополк-Четвертинська прийняла пропозицію руки бідного польського шляхтича Северина Вишковського. Олександр I виділив нареченій придане 200 000 рублів та оплатив подружній парі найм будинку. Не виключено, що заміжжя Четвертинської було частиною царського плану, який мав на меті віддалити фаворитку Костянтина від двору. У всякому разі — саме так і сталося, після одруження Жанетта Четвертинська з графом Вишковським, котрий був польським патріотом та противником всього російського, виїхали з Росії та решту життя провели закордоном.

Наразі немає відомостей де та коли познайомилася Марія Шимановська із Жанеттою Четвертинською. Утім, вже у Флоренції, під час гостювання у М. Огінського, мисткиня володіла коштовним подарунком від княгині. Про це дізнаємося у листі Шимановської від 14 грудня 1824 року з Риму: «Тисяча добрих побажань панам Ісідору та Франсуа Собанським. Не можу забути також і про пана Ходзьку, тому наважуся

просити його (хоч би не втратити звичку роздавати доручення) зайти на Ponte Vecchio до ювеліра Картезі та забрати від нього два коралові хрести на ланцюжках, які я потім з великим задоволенням отримала б тут чи в Неаполі. Цей сувенір залишився мені від княгині Четвертинської — одна з причин, щоб особливо високо їх цінувати. Ще будьте такі ласкаві нагадати про мене цій *знаменитій піаністці* (курсив — С. Немагай)» [65, С.284-285].

У наявних джерелах не знаходимо згадок щодо музичного таланту Жанетти Святополк-Четвертинської, тож подібна характеристика є несподіваною, проте не випадковою, адже згодом Шимановська повторює свою думку. Так, 24 лютого 1825 року Мариня цікавиться: «Як там почуває себе княгиня Четвертинська? Не раз думаю я про її великий талант і таке слабке здоров'я» [65, С.291]. Ймовірно, шляхтянка була здібною любительською музики. Можна припустити, що Жанетта та Мариня спільно музикували в Італії (згадаймо спільний концерт Шимановської із Дельфіною Комар-Потоцькою). На жаль, будь-яких даних щодо того, в яких обставинах жінки слухали одна одну немає, проте, кореспонденція Шимановської з Огінським засвідчує факт взаємного визнання їхніх музичних здібностей (Шимановська висловлювала своє визнання у листах до Міхала Клеофаса, Четвертинська ж вшанувала талант Марині коштовним подарунком).

Подробиці подальшого спілкування двох жінок наразі відсутні, втім Марія Шимановська неодноразово зверталася до Огінського із проханням передати княгині вітання, тож роль цього знайомства не можна назвати незначною.

Ким були люди, що входили до кола спілкування Марії Шимановської, що впливає із наявних епістоляріїв? Як переконуємося, переважно, заможними польськими аристократами, представниками еліти, власниками великих земельних угідь та маєтків (зокрема, на території

сучасної України). Розташування маєтків знайомих Шимановської на Поділлі та Волині, а також давнє українське коріння частини із цих родів — Комарів, Четвертинських — не дає підстав говорити про такий зв'язок мисткині з Україною, який би передбачав усвідомлення цих територій у контексті української національної ідентичності.

Лєвова частка осіб, що входили до кола спілкування артистки, мала виразно проросійські погляди, які утім, на той час не знаменували зречення від Батьківщини чи колабораціонізм у сучасному значенні. Погляди заможних шляхтичів початку ХІХ століття на майбутнє Польщі різко відрізнялися між собою та часто базувалися на потенційній особистій вигоді — кращих пропозиціях щодо умов торгівлі, системи оподаткування та внутрішніх свобод щодо ведення справ на своїх угодях; на баченні того, яким чином не втратити й примножити власні статки, зберегти або отримати додаткові важелі впливу. Хтось вбачав потенційні можливості розвитку у складі Російської імперії, хтось — у польській незалежності, а хтось мріяв про відновлення колишньої імперії — Речі Посполитої. Були й ті, хто пожертвував усім заради національних інтересів (незалежності), як от цукровий магнат Ісидор Собанський, який після участі у польському повстанні 1831 року був змушений емігрувати, втративши майно.

Як влучно зазначив О. Беліков: «Історія Жевуських — це *історія еліти без держави*: пошуку нових цінностей, поля для діяльності, джерел впливу. Когось із них він привів на службу іншим державам; когось — в інтелектуальні салони, масонські ложи, літературні кола... когось — відправив у далекі подорожі і долучив до рядів повстанців»[5]. Це твердження є актуальним й щодо історії тих родів, мова про які йшла у даному підрозділі.

Національна ідентичність польської еліти початку ХІХ століття могла лише набуватися, плавно виходити на перший план чи навпаки,

втрачати своє значення для кожного окремого представника даного суспільного прошарку, проте, усі вони спиралися «насамперед на почуття цивілізаційної спільності свого суспільного прошарку» [9].

Французький дослідник польсько-російсько-українських взаємовідносин у ХІХ столітті Данієль Бовуа щодо положення польської аристократії в Російській імперії зауважує: «Це вишукане суспільство поєднувало дух сімейності та почуття цивілізаційної спільності. Стиль життя цієї частини суспільства поєднував витонченість із консерватизмом, розкіш із космополітизмом. Національна ідентичність не мала ще того значення, яке вона набуде у наступні десятиліття» [9]. Тож, служіння однієї особи царському двору, її співпраця з Російською імперією та любов тієї ж особи до Батьківщини (Польщі) у піснях та поезії могла не викликати жорстких протиріч ані всередині (докорів сумління), ані назовні (засудження соціуму).

Підсумовуючи, усвідомлюємо, що соціальний статус для польської еліти стояв у пріоритеті ідентичностей і саме на цій основі Марія Шимановська вибудовувала коло свого спілкування. Вона прагнула перебувати у вищих колах не номінально — грати для цих осіб, а безпосередньо — бути однією із них, бути на рівні, бути подругою. Задля цього мисткиня встановлювала та підтримувала неформальні стосунки з титулованими особами чи особами аристократичного походження і таким чином виходила за межі статусу виконавиці винятково як найманого, підлеглого та залежного. Відтак, припускаємо, що соціальний статус М. Шимановської був однією із пріоритетних ланок її культурних ідентичностей.

Кореспонденція артистки з М. К. Огінським та Б. Торвальдсеном розкриває різні грані мисткині. Спілкування із Міхалом Огінським демонструє як зосереджено артистка працювала на свою важливу життєву ціль — створення успішної артистичної кар'єри, та як задля її досягнення

віртуозно розбудувала систему особистих зв'язків, делегувала дрібні завдання, продумувала стратегію просування. Листування ж із Бертелем Торвальдсеном демонструє, що прагнення мисткині до створення успішної та фінансово вигідної кар'єри було продиктовано зовнішніми обставинами та почуттям обов'язку перед родиною, натомість внутрішні бажання та прагнення Шимановської так і не стали для композиторки пріоритетними, а звідси — реалізованими.

Подальше дослідження наявної епістолярної спадщини Марії Шимановської продуктивне з огляду на високу культурологічну цінність даних матеріалів, які, по-перше, розкривають важливі подробиці щодо способу буття та організації життя видатної представниці своєї доби, по-друге, додають відомостей та поглиблюють наше розуміння психологічного портрету композиторки.

2.2. Прояви гендерного та соціального ідентичнісних вимірів у портретному живописі початку XIX століття: особливості іконографії Марії Шимановської.

Марія Шимановська вважається однією із перших професійних жінок-музиканток кінця XVIII — першої третини XIX століття, чия популярність сягнула загальноєвропейського рівня. Підхід піаністки до власної артистичної діяльності вирізнявся злагожденістю, завбачливістю та спрямованістю на репутацію у довгостроковій перспективі — тим, що пізніше назвуть PR-менеджментом. Подібну стратегію Шимановської обумовлювало, зокрема, те, що мисткині доводилося конкурувати зі значно більш помітними музикантами-чоловіками, котрі, на противагу їй, у своїй професійній діяльності виходили із загальноприйнятих гендерних стандартів. Успіх та визнання у таких умовах мисткині могли забезпечити лише наявність неабиякого таланту, постійне самовдосконалення та пошук креативних рішень.

Одним із важливих елементів PR-менеджменту Марії Шимановської стали її портретні зображення. Адже вони дозволяли вдало конвертувати увагу до яскраво та влучно презентованої зовнішності в увагу до творчої діяльності, чого активно прагнула мисткиня протягом побудови власної творчої кар'єри. Артистку зображали відомі художники-портретисти королівських та імператорських родин — Анрі Беннер, Ніколя Жак, Юзеф Олешкевич, скульптор Бертель Торвальдсен, — таким чином, формуючи ідентифікацію її персони як соціально цінну та закріплюючи конвенційно привабливий та бажаний естетичний образ жінки-мисткині.

У підрозділі простежується відповідність різних варіантів візуального образу Марії Шимановської, зафіксованих у її численних портретних зображеннях, загальноприйнятим на той час європейським гендерним нормам щодо візуальних канонів зображення жінок. Шимановська була особою, котра через вибір власної професійної діяльності йшла всупереч традиційним уявленням щодо прийнятної соціальної ролі жінки, що могло впливати з особливостей її релігійної ідентичності, про яку детально йтиметься у підрозділі 3.1. Чи відобразилася подібна сміливість у візуальній складовій іміджу мисткині, що закарбована в іконографії її портретів?

Мета даного підрозділу — проаналізувати наявну іконографію Марії Шимановської, доповнивши її новими архівними знахідками, у контексті гендерних особливостей епохи та відповідних естетичних норм, властивих європейському живопису першої третини XIX століття. Зображення М. Шимановської важливі не лише її фіксованими зоровими образами, але й тією інформацією, що можна дістати внаслідок їхнього аналізу, розширивши розуміння особливостей гендерної ідентифікації⁴⁷ мисткині.

⁴⁷ «Гендерна ідентифікація — це, власне, усвідомлення індивідом своєї статевої належності, переживання ним своєї маскулітності/фемінності та готовність виконувати визначену статеву роль. Ідентифікувати (усвідомити) себе чоловіком або жінкою —

Слід зауважити, що у вітчизняній гуманітарній науці методологія гендерного аналізу у царині мистецтвознавства до сьогодні залишається практично не розробленою. Тож неабияку цінність склала стаття Олени Гончарової «Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва», що апробує даний методологічний інструментарій та стає поштовхом до подальшої його розробки [27].

Науковці, що опановують різні аспекти напрочуд неординарної творчої біографії Марії Шимановської, оперують десятьма зображеннями піаністки у вигляді олійних та акварельних портретів, літографії, гравюри, рисунку та однією скульптурою — бюстом мисткині у виконанні Якуба Татаркевича та Бертеля Торвальдсена.

Наявні зображення можна класифікувати за різними параметрами, такими як їхня хронологія і місце створення, вибрані художниками жанрово-стилістичні рішення, коло авторів, приналежність зображення до колекції, фонду, інституції тощо. Одним із показових — у випадку із Шимановською — параметрів класифікації може бути соціальний статус художників, котрі зображували мисткиню. Звернення до їхніх біографій оприявнює наступну закономірність: переважна кількість портретів Шимановської належить мистцям високого соціального статусу, котрі мали замовлення на створення портретів представників найвищої аристократії, зокрема, членів імператорських родин (до таких належать Анрі Беннер, Ніколя Жак, Юзеф Олешкевич, скульптор Бертель Торвальдсен). Тож можливість замовлення чи привернення уваги таких художників певно ставала наслідком цілеспрямованого пошуку та побудови вдалої комунікаційної стратегії, вартувала неабияких зусиль та часу для успішної реалізації бажаного.

означає прийняти ті психологічні якості й моделі поведінки, які суспільство приписує людям залежно від їх біологічної статі» – відзначають Ю. Галусян та В. Новицька[23].

Хронологічно, зображення мисткині можна розділити на два умовні періоди: ранні та пізні (або ж зображення періоду заміжжя та зображення періоду кар'єрного розвитку). До ранніх належатимуть портрети, створені до 1820 року, пізні ж — написані після, у період гастрольних турне піаністки. Як вже згадувалося, у житті М. Шимановської 1820 рік став переломним та знаковим, адже саме тоді зазнає фундаментальних змін її сімейний соціальний статус, життєва та професійна стратегія — мисткиня розлучається та надалі цілковито присвячує власне життя побудові успішної професійної кар'єри.

Першим відомим портретом Марії Шимановської з раннього періоду її життєтворчості, що дозволяє зробити висновки відносно особливостей реалізації гендерного аспекту у формуванні візуального образу мисткині, є зображення 1810 року кисті французького художника-мініатюриста Анрі Беннера⁴⁸, який був трохи старшим ровесником мисткині [7].

Доцільно порівняти даний портрет із іншими роботами художника того ж хронологічного періоду. Наприклад, зображенням княгині Зінаїди Волконської, вродженої Білосельської-Білозерської та портретом Великої княгині Марії Павлівни (1786–1859) (Див. додатки, Мал. 3), Великої герцогині Сакс-Веймар-Ейзенахської (1789–1862) 1816 року (Див. додатки, Мал. 2).

Відзначаємо помітну схожість, навіть певну типовість, у зображенні цих жінок. Зокрема, всі вони мають однакові зачіски – кучеряві локони, рівномірно розподілені по обидва боки обличчя, у двох варіантах (у княгині Зінаїди Волконської та Марії Шимановської) голова оперезана

⁴⁸ Henri Benner (1776 — дата смерті відрізняється у різних джерелах (1818, 1829, 1836?)) — французький художник-мініатюрист, учень Жана-Батиста Ізабе. У 1815–1816 роках працював у Варшаві, з 1816 по 1825 рік у Санкт-Петербурзі. Малював портрети представників російської та польської аристократії, створював серії мініатюр із зображеннями членів імператорських родин — Габсбургів (1812), Романових. З 1817 року у Парижі видавав альбоми зі зробленими з мініатюр гравюрами, переважно чорно-білими. Ймовірно, портрет М. Шимановської походить із одного з цих альбомів.

тугою косою, зафіксованою у два ряди один над одним, що нагадує вінок чи корону, натомість у Марії Павлівни волосся сховане під капелюшком. Подібні зачіски, основу яких становили укладені на лобі локони й зібране на потилиці волосся, характеризують естетичну приналежність до неокласичного стилю, що віддзеркалював тогочасні уявлення про моду Стародавніх Греції та Риму [173].

Даний стиль набув особливо відчутної популярності в Європі за часів Наполеона, тобто з 1800 по 1815 роки. Мода тогочасних вишуканих жіночих вбрань також базувалася на давньогрецьких мотивах: характерною ознакою стилю був виразно прикметний силует жіночої сукні (сукня ампір), в якому тканина щільно прилягала на рівні бюсту та вільно спадала під ним, завдяки чому природно драпірувалася по фігурі, відсилаючи до відомих античних скульптурних зображень, де моделі вдягнені у просту грецьку туніку [110].

Іншою ознакою неокласичного стилю є широке використання в одязі білого кольору, яке спостерігаємо на всіх трьох вищенаведених зображеннях. Білий колір відсилав до античних скульптур, які своєю чергою сприймалися як бажаний естетичний ідеал. У сполученні із короткими природними локонами по два боки обличчя та ампірним силуетом сукні, виконаним з найтонших тканин, це відповідало тогочасним уявленням про естетику жіночності ідеальної доби – античних давньогрецької та давньоримської культур. Попри численні свідчення того, що античні статуї були розфарбованими, під суттєвим впливом фундаментальної двотомної «Історії античності» теоретика XVIII століття Йоганна Йоахіма Вінкельмана⁴⁹, ідея «чистої, мармурово-білої античності» залишалася панівною аж до XXI століття [14].

⁴⁹ Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) — німецький антиквар та мистецтвознавець, що заклав сучасні уявлення про античне мистецтво та археологію, обґрунтував теорію неокласицизму у мистецтві.

Теоретичні міркування Й. Вінкельмана здійснили значний вплив на розвиток естетичних засад мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття. Й. Вінкельман сконструював ідеальний образ людини, якій за його формулою, властиві «шляхетна простота й спокійна велич і в поставі, й у виразі обличчя» [18, С. 14]. Цей ідеал, з одного боку, становив протиставлення надмірному пафосу та експресії бароко, а з іншого — прийдешньому романтизму, для якого було характерним прагнення розкрити індивідуальність й глибину почуттів героя. У представлених трьох портретах А. Беннера виразно простежуються естетичні засади неокласицизму, впроваджені Вінкельманом, — «шляхетна простота», спокій та стриманість, за якими неможливо зчитати індивідуальні риси характеру чи внутрішні переживання зображуваних.

Важливо зазначити, що на час написання портрету Марії Шимановської Анрі Беннером, мисткиня не належала та жодним чином не була наближена до аристократії, хоча й зображена цілком за тими ж канонами, що й дві аристократичні особи: поза, нейтральний фон, вбрання. Подібність зовнішньої репрезентації представниці середнього класу Марії Шимановської із представницями аристократії можна пояснити так званою «демократизацією» моди, пов'язаною із Французькою революцією та ідеалами Просвітництва, в основі яких виразно відчитується прагнення до свободи та зменшення соціального бар'єру. Зокрема, у моді на подібне зближення працювало спрощення силуету жіночої сукні. Варто зазначити, що для жінок-робітниць подібне поєднання дорогого матеріалу (різновиди шовку, атласу, мусліну) із білим кольором було не практичним, тож певні соціальні обмеження все ж продовжували існувати, хоча й не були такими принципово нездоланими, як у попередні епохи, що передбачали сувору регламентацію щодо дозволених певним прошаркам тканин, фасонів, кольорів [129].

На портретах А. Беннера зображені три жінки різного походження: Марія Павлівна — донька російського імператора Павла I, велика княжна роду Романових; Зінаїда Волконська була багатою спадкоємицею дипломата, посла при дворі Сардинії Вітторіо Савойського III, знаного члена наукових товариств та колекціонера Олександра Білосельського-Білозерського; Марія Шимановська ж походила з роду вихрещених іудеїв, батько якої, Францішек Воловський, належав до дрібної буржуазії, був підприємцем-пивоваром. Незважаючи на такі різючі відмінності у походженні жінок, за представленими зображеннями неможливо декодувати нюанси їхніх соціальних статусів. Очевидною є лише їхня інтерпретація як представниць аристократії, адже якість тканин, зачісок та поз безпосередньо є тому свідченням.

Дослідниця мистецтва країн Центрально-Східної Європи кінця XVIII – початку XIX століття Мар'яна Левицька зауважує: «У шкалі художніх вартостей портрета головною є фізіогномічна точність, абсолютна подібність зображення до його живого прототипу. Попри настійну вимогу портретної схожості, у подібних попарних зображеннях можна зауважити деяку стереотипність чоловічих і жіночих образів, намагання відповідати в очах сучасників певному ідеалу» [60, 215].

Таким чином, візуальний образ Марії Шимановської на портреті Анрі Беннера виглядає цілком суголосним традиційним тогочасним уявленням щодо естетичного зовнішнього вигляду жінки аристократичного походження. Усі вище представлені портретні роботи вкрай подібні за стилістикою. За цією конвенційністю не просто зрозуміти та відчитати їхню відмінність, адже вони розчиняють такі маркери як соціальний статус, характеристичність індивідуальності, неповторні психоемоційні стани та унікальні внутрішні переживання зображуваних жінок. Тож, можемо засвідчити, що прагнення індивідуалізації не становило мотивації як замовниць, так і їхнього портретиста. Натомість

бажання зафіксувати себе як частину конвенційних естетичних уявлень є тим, що об'єднує дану групу портретів.

Неможливо оминати увагою портрет Марії Шимановської кисті Софії Войно⁵⁰ — єдиний портрет мисткині, виконаний жінкою (Див. додатки, Мал. 5). Зображення датується 1816 роком та належить до періоду заміжжя композиторки. На той час артистка вже народила трьох дітей-погодків (1811, 1812 і 1813 року) та більшість часу проводила у Варшаві або її околицях (маєтку чоловіка в Отвоцку), відтак, можна припустити, що портрет намальований в одній із або поблизу згаданих локацій.

На жаль, зовсім нічого не відомо про малярку, яка створила зображення Марині. Немає, окрім наведеного портрету, й інших відомих робіт художниці. Ймовірно, Софія Войно не створила успішної малярської кар'єри, як і більшість жінок її часу, що їх «суспільний тиск спонукав <...> відмовитися від будь-яких творчих амбіцій заради чоловіків та дітей»[40, С. 67]. Доступ до офіційної освіти жінкам, як відомо, був заборонений аж до кінця ХІХ століття, тож пані та панянки із дворянських, буржуазних або творчих родин навчалися приватно у відомих салонах чи художніх школах при європейських академіях Парижа, Лондона, Берліна та інших культурних центрів, де вони малювали окремо від колег-чоловіків та отримували вишкіл на менш професійному рівні.

Почесне місце на стінах Лувру, Ватикану чи Музею Метрополітен змогли зайняти полотна винятково амбітних та талановитих жінок. Серед сучасниць Марії Шимановської та Софії Войно однією із таких можна вважати французьку художницю Марі Деніс-Вальє⁵¹. Портрет «Юної

⁵⁰ Zofia Woyno.

⁵¹ Marie-Denise Villers (дівооче прізвище Лемуан) (1774–1821) — французька художниця. Походила з родини художників, двоє старших сестер — Марі-Елізабет Габіу та Марі-Віктуар Лемуан — також були малярками. Відома своїми портретами *Юна дівчина, що малює* (1801) та *Нарис жінки з натури* (1802). Була дружиною архітектора, вже заміжною навчалася в дівочому художньому ательє, розміщеному в галереї Лувру.

дівчини, що малює» (1801) її авторства із різних позицій важливий для даного підрозділу.

Подібно до портрету М. Шимановської пензля С. Войно, як авторка твору М. Деніз-Вальє, так і портретована⁵² — жінки, тож їх роботи презентують не лише специфічно фемінний погляд на жанр портрету як такий, а й відкривають особливості портретування жінками самих себе. Той факт, що представлені полотна створені мисткинями, — представницями активної та амбітної меншості, котрі прагнули до реалізації поза домашньою сферою, — викликає цікавість у контексті схожості чи-то конвенційності цих зображень. Чи проявилася неординарність авторок та/або замовниць портретів у творах, через які вони мали змогу задекларувати відмінні від чоловічих підходи до репрезентації жіноцтва? Тобто, чи відрізняються портрети жінок, створені жінками, від портретів жінок, створених чоловіками, у даному випадку портрети Шимановської кисті Беннера і кисті Войно?

На портреті Шарлотти дю Валь д'Онъє спостерігаємо ту ж типову зачіску із кучерявими локонами по два боки обличчя та білу сукню силуету ампір, що й на «жінках Анрі Беннера». Від М. Шимановської на портреті кисті С. Войно візуальний образ Ш. дю Валь д'Онъє відрізняється своєю підкресленою простотою — відсутністю коштовних аксесуарів, зачіскою без складного плетіння, взуттям на низькому ході, яке зазвичай носили вдома [110, С. 346]. Образ Шарлотти дю Валь д'Онъє буденний, той, який її сучасниці вдягали на щодень, — жінка зображена за творчим процесом і вбрана природно для цього заняття (благородного, проте такого, під час якого можна забруднитися). Про заможність малярки свідчать матеріали —

Розвивалася професійно навіть після того як 1804 року Наполеон закрив жінкам доступ до офіційної освіти та заборонив жінкам-художницям експонувати свої твори у Франції. Остання картина датована 1814 роком. Причини відсутності творів в останні роки життя — невідомі [40, С. 66-67].

⁵² Зображена на портреті дівчина — Шарлотта дю Валь д'Онъє — колега Деніз-Вальє, яка навчалася разом із нею.

тканина її сукні, що ймовірно, виконана з індійського мусліну та довга кашемірова шаль на стільці – подібні шалі набули популярності після єгипетської кампанії Наполеона [110, С. 347].

Тонка біла хустина, закріплена золотою овальною брошкою, яка прикриває шию та декольте Шарлотти, додає їй скромності та консервативності. Відзначаємо, що ті ж зони тіла — шия і декольте — прикриті у Марині на її портретах раннього періоду. Відтак, візуальні образи Марії Шимановської на портреті С. Войно та Шарлотти дю Валь д'Онъє на портреті М. Деніз-Вальє сповна відповідають тогочасним вимогам щодо привабливого зовнішнього вигляду жінки та підпорядковуються гендерним канонам доби у царині моди.

Тобто, ані авторки портретів, ані зображені на них мисткині не намагалися виділитися, щоб маркувати власні погляди щодо прагнення більшої суб'єктності та ширших можливостей самореалізації жінки. Фіксуємо відсутність протестних візуальних елементів – певного стибу вбрання, міри оголення, що зчитувалася би як контроверсійні і т.п. Пізніше, такі відомі мисткині як художниця Роза Боннер або письменниця Жорж Санд зроблять наступний крок — вони не лише приміряють на себе чоловічі професії, але й чоловічі костюми.

Відтак зауважуємо, що навіть емансиповані жінки початку ХІХ століття прагнули збалансованого конвенційно привабливого образу в очах суспільства. Якщо їхні життєві рішення, вибір професії й були сміливими та руйнували усталені стереотипи щодо розподілу гендерних ролей, все ж візуальний образ залишався у межах традицій доби.

Слід зауважити, що портрет Шарлотти дю Валь д'Онъє тривалий час вважався роботою Жака-Луї Давида. У 1920-ті роки він був одним із найпопулярніших експонатів Нью-Йоркського музею Метрополітен, зазначає Бріджит Квін: «Якби 1917 року вже існував мерчендайзинг, то зображення картини напевно почали б штампувати на парасольки та

підставки і всі ці товари купували б <...> масово й охоче»[40, С.60]. Утім, після того як авторство Давида було спростовано⁵³, критики одразу помітили характерні недоліки, притиманні жіночим картинам — «“майстерно приховану слабкість” і “тисячу тонких вивертів”, які разом і витворюють “дух жіночності”»[40, С.62]. Той факт, що авторство портрету мистецтвознавцями було помилково приписане видатному художнику-чоловіку продукує наступні висновки: за гендером неможливо визначити автора картини, принаймні у даний хронологічний період; попри обмежений доступ до рівноцінної чоловічій професійної освіти, окремі жінки-малярки (як і окремі жінки-музикантки, подібно Марії Шимановській) досягали напрочуд високого рівня майстерності; чоловічий та жіночий погляди як на загальні канони портретного живопису, так і щодо способів зображення жінки, переважно співпадали, тобто — відтворювали конвенційно поширений та соціально закріплений впродовж століть чоловічий канон щодо жіночої репрезентації.

Портрет Марії Шимановської авторства Софії Войно напрочуд схожий до портрету мисткині кисті Анрі Беннера⁵⁴. Якби С. Войно не підписала свою роботу, не було б жодних підстав стверджувати, що авторство належить жінці, адже за рівнем майстерності невідома малярка зовсім не поступається художнику-портретисту російської імператорської родини, а портрет М. Шимановської її пензля не має особливого «погляду» на портретний жанр чи художнє відтворення візуального образу піаністки.

⁵³ Французький історик мистецтва Чарльз Стерлінг знайшов гравюру з Салону 1801 року, де серед робіт висіла *Юна дівчина, що малює*, проте у тогорічному Салоні Ж.-Л. Давид участі не брав[40, С.61-62].

⁵⁴ Створений на шість років раніше, у 1810 році, А. Беннером портрет М. Шимановської міг слугувати для С. Войно, котра малювала мисткиню у 1816-му, певним зразком, хоча джерела, які б засвідчували факт знайомства Войно із портретом Беннера відсутні. Тож залишається питанням чи орієнтувалася С. Войно на раніше написаний А. Беннером портрет М. Шимановської чи подібність їхніх поглядів впливала із специфіки наведених соціальних, гендерних та естетичних особливостей доби.

Таким чином, портрети Марії Шимановської кисті Анрі Беннера та Софії Войно демонструють реалізацію художньо-світоглядного канону доби. Разюча схожість зображень, що проявляється у позі, настрої, вбраннях тощо, свідчить як про усталену регламентацію жанру, так і про те, що ані Марія Шимановська, ані художники, які її зображували, не прагнули дану регламентацію порушити. Спостерігаємо свідомий намір відтворення конвенційності, потрібний для сприятливого перебування у найвищих прошарках суспільства, що поєднувало аристократів та митців, зокрема, через спільні естетичні уявлення.

Три портрети Марії Шимановської дещо іншого характеру та манери виконання зберігають архіви Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника [62], [63], [64]. Перше зображення – репродукція портрету Марії Шимановської невідомого автора, написаного після 1818 року та опублікованого літографією графа Олександра Ходкевича. Дата створення та авторство наступних двох зображень, які не числяться у жодній із наявних дослідницьких праць про Марію Шимановську, також на сьогодні не визначені.

Відмінною характеристикою щойно віднайдених «львівських» зображень є більш активно виражена роль індивідуальних переживань мисткині. Розвіяне вітром волосся та відсутність будь-яких аксесуарів чи коштовностей вдало передають відчуття свободи, поетизуючи та романтизуючи її образ. Мисткиня виглядає юною, хоча це жодним чином не дозволяє говорити про час появи даних зображень.

На репродукції портрету з літографії О. Ходкевича М. Шимановська постає серйозною, зосередженою та вольовою. На другому зображенні її образ більш м'який та мрійливий, підкреслено великі очі наче натякають на відкритість та безпосередність дівчини, її надії на сповнене бажаних перспектив майбутнє. У всякому разі віднайдені портрети спонукають до

розмірковувань про внутрішній світ Шимановської. Емоційний світ з його барвисто індивідуальним розмаїттям створює визначальну естетичну засаду даних портретів.

Такий стиль зображень мисткині пояснюється загальними тенденціями портретних зображень у львівському художньому середовищі початку XIX століття, що їх наводить М. Левицька: «При всій увазі до зовнішності, до виразу, пози й манери триматися, незмінно зросла і роль внутрішнього духовного фактора в портреті. Цей сплав рис репрезентативності, поєднаних із заглибленням у світ думок, переживань, настроїв людини дав неповторну модифікацію львівського портрета. Окрім меланхолійно-споглядальної тональності образоемоційного трактування людини, у портретному малярстві бідермайєра проявлялись і новаторські тенденції романтизму. Таке співіснування дає підстави стверджувати про своєрідну романтико-натуралістичну редакцію львівського портрета першої половини XIX ст.» [60, С. 219].

Засвідчуємо, що портрети Марії Шимановської, віднайдені у Львові, об'єднані між собою спільними художніми рисами, які виділяють їх серед решти збереженої іконографії. Унікальний характер наведених зображень свідчить про долю впливу локальних естетико-стильових уявлень на характер візуальної репрезентації мисткині. Львівський образ М. Шимановської додає нових способів для розуміння її особистості, творів та способу рецепції постаті мисткині, що відбився у цих зображеннях.

Ким могли бути художники, що малювали Марію Шимановську у Львові? Серед помітних на початку XIX століття у Львові фігур у портретному малярстві можна виділити Карла Готліба Швайкарта (1772–1855), Алоїзія Райхана (1807–1860), Марціна Яблонського (1801–1876). Останній знаменитий тим, що зафіксував численні образи і типажі сучасниць-львів'янок у портретах дружин чиновників міського магістрату, аристократок. Відома робота М. Яблонського «Дівчина, зі

сніданком на таці» (1837), з одного боку, є бездоганим проявом австрійського бідермаера з особливою увагою до повсякдення, гранично точною й майстерною передачею деталей, з іншого — проявом романтичних інтенцій, що прагнули до поетичного зображення дійсності. М. Левицька відзначає характерний для М. Яблонського акцент на «внутрішньому світлі» персонажа. Портрет М. Шимановської №2 (Див. додатки, Мал. 9) невідомого автора передає «внутрішнє світло» та «чистоту» життєсвіту мисткині — великі очі, відкритий погляд, дивовижно світла та чиста шкіра, яку лікар сім'ї Шимановських Станіслав Моравський називав у своїх спогадах «алебастровою», свіжий та яскравий рум'янець (рум'янець сором'язливості, а не рум'янець сорому чи-то провини). Проте, внаслідок змальованого у творі вітру, зображення позначене більшим — у порівнянні із «Дівчиною зі сніданком» — драматизмом та неспокоєм.

Слід зауважити, що віднайдені у Львові два акварельні портрети М. Шимановської хоча й передають індивідуальні зовнішні риси піаністки та дозволяють її розпізнати, все ж не вирізняються деталізацією й майстерністю виконання. Специфічний формат та техніка зображення — овальна мініатюра, акварель, — дозволяють припускати, що вони могли створюватися нашвидкоруч. На користь даного припущення свідчить той факт, що серед відомих наразі дослідникам візитів М. Шимановської до Львова числиться лише один — тижневе перебування артистки у центрі Галичини у березні-квітні 1823 року в рамках її гастрольного туру містами сучасної України. Ймовірність того, що портрети виконувалися нашвидкоруч чи як засвідчена одним помахом кисті миттєвість на пам'ять, ускладнює визначення їхнього авторства, адже умови створення та призначення роботи можуть дещо змінювати стиль маляра.

Творчі доробки видатних місцевих художників Карла Швайкарта та Алоїзія Райхана у контексті даного дослідження примітні тим, що містять

портрети львівських музикантів, колег Марії Шимановської, котрих мисткиня знала особисто. А. Рейхан написав портрет скрипаля Кароля Ліпінського, — артисти дали спільний концерт у Києві 1823 року. К. Швайкарт же є автором відомого портрету композитора Франца Ксавера Моцарта, який відвідував дім артистки у Варшаві, під час свого перебування там у 1819 році⁵⁵. Аналіз даних полотен дозволить зрозуміти чи мали віднайдені в архівах Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника портрети М. Шимановської риси, характерні для локальної школи живопису, а також порівняти спосіб зображення жінок та чоловіків артистично-мистецького середовища.

Необхідно зазначити, що кількісне зростання у творчості львівських портретистів початку ХІХ століття зображень людей розумової праці є наслідком романтичної тенденції до зростання цінності самореалізації творчого та інтелектуального потенціалу людини незалежно від її походження чи суспільного становища. Характерними рисами стилю К. Швайкарта М. Левицька визначає «масштабно-укрупнену й наближену до глядача постать, і концентрацію уваги на обличчі героя», А. Рейхан же «виступає прихильником погрудного портрета з чистим нейтральним тлом», «зміщує обличчя портретованих таким чином, щоб у фокусі смислового навантаження був погляд моделі», «візуалізує фактор взаємодії/діалогу між зображенням та глядачем»[60]. М. Шимановська на «львівських портретах» миттєво встановлює зоровий контакт із глядачем через промовисто великі очі та витончено чітку лінію брів. Нейтральний фон та відсутність аксесуарів фокусують увагу на обличчі мисткині, а також на її настрої, що передається кольором (дуєт червоної сукні,

⁵⁵ Із нового фахового видання «Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику та листах» стало відомо, що артисти познайомилися 5 червня 1819 року у Варшаві [59, С.149-150]. К. Швайкарт написав портрет Ф.К. Моцарта у 1823 році, саме цього року М. Шимановська відвідала Львів, проте, чи зустрічалися тоді мистці у Львові та чи відвідував Ф. Моцарт концерт мисткині, який відбувся 1 квітня у Редутовій залі, наразі достовірних даних немає.

червоних вуст та рум'янця) та динамікою (рухом волосся). Не зважаючи на те, що зображення мисткині не є суттєво схожими із портретами К. Ліпінського та Ф. Моцарта, у них, все ж, наявні спільні стилістичні ознаки, що насамперед полягають у вище згаданій романтико-натуралістичній редакції львівського портрета початку ХІХ століття з акцентом на думках, переживаннях та настроях людини, передачі неповторних рис її особистості.

Звертає на себе увагу те, що портрети К. Ліпінського та Ф. Моцарта написані олією на полотні, зображення ж Марині, віднайдені у Львові, як і розглянуті раніше зображення раннього періоду (А. Беннера та С. Войно) — графічні. Олійні портрети композиторки кисті Ю. Олешкевича, В. Ваньковича та О. Кокуляра з'явилися не раніше 1823 року. Можна припустити, що відсутність портретів мисткині, виконаних у даній техніці, була обумовлена браком коштів. Відтак, за низкою ознак, серед яких юний вигляд композиторки, певний модний тип зачіски, техніка виконання портретів притаманна для зображень артистки того періоду та достовірно встановлена тривалість перебування мисткині у Львові, можемо припустити, що «львівські портрети» Марії Шимановської написані не пізніше 1823 року⁵⁶.

Також зауважуємо, що Ф. К. Моцарт та К. Ліпінський⁵⁷ на представлених портретах зображені без будь-якої професійної атрибуції —

⁵⁶ Після 1823 року, коли артистка вирушила у велике гастрольне турне країнами Заходу Європи, суспільна увага до неї була напрочуд високою. Більшість її переміщень фіксувалася у тогочасних медіа, а також у листах піаністки до батьків. Відвідини М. Шимановською Львова навряд чи залишилися б непоміченими. Проте, не можна виключити, що мисткиня відвідувала Львів раніше, до набутої нею популярності. Можливо, задля візиту до когось із широкої родини Воловських або інших впливових представників франкістської спільноти. Так само не можна виключити, що «львівські портрети» мисткині могли бути привезені до Львова із Варшави нею особисто або ж кимось із прихильників її творчості, проте, дане припущення потребує подальшого дослідження та фахової мистецтвознавчої експертизи.

⁵⁷ Портрет К. Ліпінського кисті А. Рейхана створений у 1835 році, коли музикант мав статус одного з найвідоміших скрипалів свого часу. Проте, на портреті 1822 року В. Ваньковича К. Ліпінський також зображений зі скрипкою.

інструменту чи нотних партитур, що може свідчити про їх впізнаваність та відсутність необхідності додатково засвідчувати їхній професійний статус. М. Шимановська ж, натомість, починає зображуватися поряд із інструментом лише після набутої на Заході Європи популярності. Вочевидь, мисткиня як жінка, котра всупереч прийнятим тогочасним суспільним нормам перетворила любов до музики на спосіб заробітку, повинна була досягнути певного реального професійного статусу та загального визнання, які б легітимізували появу інструменту в її іконографії. Це сталося лише після офіційного розлучення із Юзефом Теофілем Шимановським. Упродовж десяти років сімейного життя (1810–1820 роки), не зважаючи на те, що композиторка продовжувала займатися музикою, створювати композиції, давати приватні уроки в батьківському домі у Варшаві, портрети Марині реалізовували винятково її світський стан — вродливої, модної, пристойної дружини та матері, типової представниці аристократичної спільноти (або ж жінки, котра прагнула до цієї спільноти належати).

Важливих змін візуальний образ Марії Шимановської зазнає у період її Великого гастрольного турне країнами Європи (1823–1827). У цей час мисткиня починає цілеспрямовано та успішно розвивати свою виконавську та композиторську кар'єру. Майя Трохімчук, котра першою із дослідників творчості піаністки проаналізувала її іконографічний спадок, переконливо доводить, що зовнішній вигляд та манери М. Шимановської були інструментом «враженнєвого менеджменту» артистки, спрямованого на створення «позитивного іміджу». Справа у тому, що М. Шимановська стала об'єктом універсальних упереджень, які базуються на основі чоловічої/жіночої дихотомії, — вона зростала серед постулятів щодо слабких інтелектуальних здібностей та відсутності композиторського хисту у жінок. Артистка не могла перестати бути жінкою, тож виходом для неї став «враженнєвий менеджмент»: «зміщення уваги з того, що не можна

змінити, тобто зміщення уваги з її статі на її соціальний статус. У випадку Шимановської, вона хотіла досягти таких позитивних образів як «професійна піаністка», «викладачка музики», «благородна мати», «композиторка» і навіть «вічно жіночного» образу Гете (тобто втілення ідеальної жіночої краси духовної, фізичної та інтелектуальної)» [177, С. 259-160]. Позитивні образи Марії Шимановської мали проявлятися достатньо виразно, щоб нівелювати асоціації з «донькою пивовара», «гастролеркою» та «розлученою», що містили негативну конотацію — жінка низького походження та сумнівної моралі.

Окрім привабливого, морально прийняттого та аристократичного зовнішнього вигляду композиторки, оприявленого та збереженого у її іконографії, важливу ланку у побудові позитивного іміджу М. Шимановської складає й підхід мисткині до вибору художників, що її портретували. 1825 року з'являється зображення М. Шимановської кисті Олександра Кокуляра⁵⁸, на чотири роки молодшого від мисткині польського художника. Портрет композиторки маляр писав у Римі, куди як стипендіат з 1824 по 1826 рік приїхав вивчати твори майстрів живопису.

До того як відвідати Італію у 1820-х роках, О. Кокуляр вже здобув професійну освіту в Академії образотворчого мистецтва у Відні та в Академії Святого Луки у Римі. Після завершення навчання 1817 року митець повернувся на Батьківщину та став одним із провідних представників художньої спільноти Варшави. Примітно, що *Gazeta Lwowska*, видання, яке активно висвітлювало концертний тур Марії Шимановської містами сучасної України 1823 року, на шпальтах додатку *Rozmaitosci* №62 за 28 жовтня того ж року опублікувало статтю про виставку живопису у Варшаві, автор якої виділяє майстерність та талант О. Кокуляра серед інших художників, представлених на виставці: «До

⁵⁸ Aleksander Kokular (1793–1846) — польський художник, педагог та колекціонер. Представник пізнього класицизму.

оригінальних творів належить чимало портретів, а поміж ними роботи пана Бланка та Кокуляра заслуговують найвищої похвали. <...> Пензель пана Кокуляра набув делікатності, а лагідність, якою позначені його твори, вартість їх підвищує»[161, С.62].

Немає відомостей щодо того, коли М. Шимановська познайомилася з О. Кокуляром, — у рідній митцям Варшаві чи вже у Римі. Проте піаністка, котра уважно вивчала тогочасну пресу, особливо рубрики пов'язані з мистецтвом, — це зауважує М. Трохимчук, спираючись на листи мисткині до батьків із країн Заходу Європи, — безперечно знала про талановитого варшавського художника. Вибір М. Шимановської як замовниці кращого зі своїх співвітчизників для портретування означає, що фактор популярності маляра був для неї вагомим. Звернення до талановитого та суспільно визнаного мистця гарантувало те, що артистка буде зображена майстерно, що вона опиниться у медійно потрібному соціальному кластері, що вдало засвідчить імідж заможної людини із вибагливим смаком, а також що є однією з тих, хто на вістрі актуальних мистецьких тенденцій.

Варто зауважити, що на сторінках *Gazeta Lwowska* 1823 року можна знайти й інші імена, пов'язані з іконографічною спадщиною Марії Шимановської та її родини⁵⁹. До прикладу, у додатку *Rozmaitosci* №35 за 11 червня 1823 року міститься оголошення про очікування варшав'янами на завершення «знаменитим» Бертелем Торвальдсенем пам'ятника Юзефу Понятовському та Міколаю Копернику[159]. У вище згаданій статті додатку *Rozmaitosci* за 18 жовтня 1823 року, де відзначили майстерність О.Кокуляра, згадали й про молодого скульптора Якуба Татаркевича⁶⁰,

⁵⁹ У тій же статті додатку *Rozmaitosci* №62 1823 року серед представлених на виставці мініатюр виокремили роботи Станіслава Маршалкевича (Stanisław Marszałkiewicz) (1789-1872), який у 1820-х роках був сімейним портретистом родини Воловських гербу «Na Kaskach».

⁶⁰ Jakub Tatarkiewicz (1798-1854) — польський скульптор та художник, майстер портретного медальйона. З 1823 по 1828 роки навчався у Римі в майстерні Бертеля Торвальдсена. Після навчання повернувся до Варшави, де жив та працював.

котрий через кілька років у Римі під керівництвом зіркового наставника Б. Торвальдсена, створить бюст для М. Шимановської (про який детальніше йшлося в 2.1.). Артистка неодноразово висловлювала вдячність та радість від того, що до творення її бюсту причетна «безсмертна» рука великого майстра.

Відтак, Марію Шимановську зображали особи, хвалебні відгуки про майстерність котрих сяяли на шпальтах тогочасної преси. Це переконливо доводить, що артистка зосереджено та прискіпливо обирала власних портретистів. Ще один престижний тогочасний художник, котрий змалював піаністку 1825 року у Парижі, — Ніколя Жак⁶¹. Н. Жак отримував замовлення від Бонапартів, Бурбонів, Герцогів Орлеанських, а також інших багатих аристократичних сімей Парижа. На портреті М. Шимановської його виконання піаністка вдягнена у сукню з неглибоким v-подібним вирізом та широкими рукавами, на голові — популярний серед тогочасних модниць пишний берет із драпіруванням. На портреті кисті О. Кокуляра того ж 1825 року голову піаністки прикрашає інший елітний головний убір — тюрбан, що тільки-но з'явився у гардеробі європейських панянок на хвилі наростаючої моди на орієнталізм, яка характеризувалася хаотичним використанням елементів східних культур. Трендові аксесуари на зображеннях Марині 1820-х років демонструють її обізнаність щодо останніх модних тенденцій та прагнення виглядати з ними узгоджено.

Центральним елементом портрету М. Шимановської кисті Н. Жака є відкритий та виразний погляд мисткині, — фокусують на собі увагу довгі вії та підкреслено чорні очі артистки, які є контрастними відносно світлої шкіри, вбрання та фону зображення й поєднуються лише із такими ж темними блискучими кучерями, що визирають з-під берету та обрамлюють два боки обличчя.

⁶¹ Nicolas Jacques (1780–1844) — французький художник, сімейний портретист, учень Жана-Батіста Ізабе. Виставлявся у Паризькому салоні між 1804 та 1844 роками.

Цікаво, що з 1830-х років Ніколя Жак став портретистом родини Воловських гербу «Na Kaskach». Це одна з гілок великої родини франкістів Воловських, до якої належала кузена М. Шимановської — Олександра з Воловських Фоше⁶², чия біографія тісно пов'язана з дітьми й онуками композиторки. Н. Жак неодноразово малював представників сім'ї Воловських, про що пише Софія Тобіяшова у статті «Портретні мініатюри родини Воловських та Фоше». Привертає увагу наступна характеристика дослідницею зображень, створених Н. Жаком: «Обидва портрети Олександри з Воловських Фоше намальовані Ніколя Жаком є роботами високої якості з точки зору техніки та колірних значень. Обидві мініатюри віддзеркалюють духовний стан портретованої, у першому випадку як молодої дівчини, у другому також як молодої романтичної дами — завжди зі сумним виразом великих темних очей»[174, С. 131]. Темні очі та пишне чорне волосся, виразний ніс і тонкі губи, безумовно, є спільними сімейними рисами дам, що належали до родини Воловських, зумовлені їхнім єврейським походженням. Н. Жак чудово передав як індивідуальні, так і спільні родинні й ширше етнічні риси жінок (Див. додатки, Мал. 13). Цілком імовірно, що майстерно виконане зображення Марії Шимановської 1825 року стало поштовхом до надходження наступних замовлень від міністерської родини Воловських-Фоше у 1830-х роках. Таким чином, престиж та техніка художника були важливими не лише для Марії Шимановської, котра на час створення її портретів умовно пізнього (гастрольного) періоду із запалом будувала успішну професійну музичну кар'єру, але й для інших представників великої родини Воловських, значна

⁶² Aleksandra Wincentyna Zofia Faucher, z domu Wołowska herbu Czerwony (Na Kaskach) (1812–1905) — польська піаністка та суспільна діячка. Учениця Ф. Шопена, котрій композитор присвятив Мазурку В-Дуг. 22 липня 1834 року була дружкою на весіллі доньки М. Шимановської Целіни та Адама Міцкевича. Після смерті Целіни стала опікункою їхніх з Міцкевичем дітей. З 1837 року – дружина міністра закордонних справ Франції Леона Фоше. Заснувала Благодійне товариство польських дам Парижа, за допомогою якого допомагала літнім людям та сиротам представників польської еміграції.

частина котрих прагнула зайняти високі суспільні позиції. Портрети становили один із інструментів реалізації цих прагнень.

Важливою рисою іконографічного спадку мисткині умовно пізнього періоду є те, що вперше на її портретах з'являється професійна атрибуція. Можна припустити, що каталізаторами появи на наявних портретних зображеннях фахової атрибутики став намір свідомого позиціонування мисткинею себе як популярної виконавиці, а зростаючий у процесі гастрольної діяльності професіоналізм та набута за ці роки впізнаваність додавали впевненості щодо вибраної тактики візуальної саморепрезентації. За інструментом Марію Шимановську зобразили художники Валентій Ванькович та Олександр Кокуляр (Див. додатки, Мал. 10, 11).

Окрім презентаційно засвідченої професійної атрибуції портрети об'єднують інші спільні ознаки: обидва написані олією на полотні, на відміну від представлених вище зразків, що може вказувати на покращення фінансового положення мисткині; тло заповнене додатковими елементами (на портреті Олександра Кокуляра позаду мисткині зображена панорама міста у вікні, на портреті кисті Ваньковича поряд із Шимановською з'являються інші персонажі — міфологічний Путто та людина на балконі, що стоїть спиною до глядача), які увиразнюють та індивідуалізують візуальний образ композиторки; на обидвох полотнах мисткиня виглядає помітно зрілішою та впевненішою (у роботі Ваньковича увагу привертає вільна та розслаблена поза), а численні коштовності, якими прикрашені вуха, руки та волосся композиторки, підкреслюють її високий соціальний статус.

Разом із тим, зовнішній вигляд Марії Шимановської залишається у межах усталених суспільством естетичних норм щодо гендерної візуальної репрезентації. На обидвох портретах мисткиня вдягнена у сукні з довгими рукавами та неглибоким вирізом. Варто наголосити, що палітра модних

тенденцій початку XIX століття передбачала варіативність рівня відвертості жіночого вбрання. Сама жінка визначала міру прозорості сукні та відкритості тіла. Так, величний, але стриманий образ Марії Шимановської на портреті Ваньковича, суттєво відрізняється, наприклад, від чуттєвого та відвертого образу скандальної письменниці Жермени де Сталь пензля Володимира Боровиковського (Див. додатки, Мал. 17). На картині Боровиковського де Сталь одягнена у сукню із глибоким вирізом, крізь тонку тканину якої повністю проступають форми та лінії персів.

Подібного рівня відвертості не зустрічаємо на жодному із наявних зображень Марії Шимановської. Майя Трохімчук пов'язує стриманість образу композиторки з її професійною стратегією, спрямованою на формування позитивного іміджу через залучення маркерів, що демонстративно підкреслюють благородство — «турботливої матері», «професійної піаністки», «викладачки музики» [177]. Таким чином, попри емансипованість світогляду та нетипові для жінки своєї епохи життєві рішення (розлучення, самостійне виховання дітей, побудова професійної кар'єри), бачимо, що Марія Шимановська прагнула збалансувати свій образ в очах суспільства. Якщо її життєві рішення й були сміливими та руйнували усталені стереотипи щодо розподілу гендерних ролей, все ж візуальний образ мисткині залишався у межах конвенційних уявлень доби. Такий спосіб репрезентації очевидно сприяв цілям, що ставила перед собою мисткиня, заохочуючи суспільну емпатію її ймовірних прихильників — меценатів, відвідувачів концертів, видавців тощо.

На основі аналізу іконографії Марії Шимановської та порівняння збережених портретів мисткині із портретами жінок-сучасниць, можна виділити наступні особливості гендерної іконографії початку XIX століття: зображення переважно не відображали індивідуальних рис та внутрішніх переживань жінок; жіночі образи стандартизовані та прагнуть відповідати загальноприйнятому ідеалу краси своєї доби; на естетико-стильові риси

зображень впливала локальна традиція або малярська школа, до якої належав художник.

Аналіз іконографії Марії Шимановської дозволив охарактеризувати візуальний образ мисткині таким, що вкладається у тогочасні європейські уявлення про моду, соціальну презентацію у спільноті (у випадку з Шимановською це свідоме прагнення наблизитись до аристократії) та романтичний тип жіночності. Наявна іконографія Марії Шимановської дозволяє говорити про відповідність висунутим гендерним нормам доби щодо належного – а отже привабливого, емпатичного, комфортного та головне суспільно схвального – зовнішнього вигляду жінки. Вибір артисткою художників, котрі її портретували, був усвідомленим та складав частину іміджевої стратегії композиторки.

2.3. Ідентичнісні моделі Марії Шимановської у контексті гендерної специфіки кінця XVIII – першої третини XIX століття.

В українській гуманітаристиці розвиток гендерних досліджень розпочався у 90-х роках, разом із поворотом до лібералізації та демократизації суспільства незалежної держави. Попри те, що в Україні у даній галузі активно працюють такі інституції як Київський інститут гендерних досліджень, Українська асоціація дослідників жіночої історії та інші академічні центри, окремі теми лише починають артикулюватися, потрапляючи на мапу проблематики даної галузі. У вітчизняній гуманітаристиці й до тепер є потреба у розширенні дискурсу щодо проявів специфіки гендерної оптики у мистецькому просторі. Зокрема, це актуально для музичної культурології та музикознавства. Даний підрозділ пропонує шляхи вирішення цієї ситуації.

За час роботи над біографією Марії Шимановської, що охоплює десятиріччя⁶³, у вітчизняному та світовому дискурсах змінювались погляди та підходи щодо проблем гендеру. Можемо засвідчити, що наразі гендерний аспект життєтворчості М. Шимановської у світовому дискурсі втратив свої центральне значення, натомість поступившись місцю рецепції фортепіанної творчості композиторки, вивченню PR-стратегії артистки та побудові її персонального бренду, історії сім'ї Воловських та ін. Він став одним із напрямів та корелюється відповідно до інших актуальних контекстів біографії мисткині. Втім, конструювання культурних ідентичностей М. Шимановської, як і жодної іншої мисткині її доби, неможливе без урахування гендерного аспекту, адже соціокультурні умови, властиві початку ХІХ століття, суттєво відрізнялися від умов сьогодення, і доволі суттєво саме у царині гендерних конвенцій. Тому врахування тодішніх гендерних уявлень впливає та багато у чому визначає погляд на діяльність та особистість мисткині, сприяючи утворенню об'ємного бачення її ідентичнісного профілю.

Застосування біографічного методу з метою розкриття особистості мистця зумовлює виділення «типового» та «нетипового», як у контексті його біографії, так і в соціокультурному контексті доби. Виділити найбільш показові вчинки М. Шимановської, які би всебічно та сповна наближали до розуміння феномену її творчості, неможливо без урахування комплексу питань, що міститься у проблемній площині гендерних дослідницьких студій.

У даному підрозділі здійснена спроба не лише визначити ідентичнісні моделі Марії Шимановської у контексті особливостей європейської гендерної специфіки початку ХІХ століття, надати огляд характерного розподілу гендерних ролей у добу М. Шимановської, але й

⁶³ Робота над реконструкцією біографії Марії Шимановської розпочалася з 2014 року (зі вступу до Національної музичної академії України).

вивести певну хронологію етапів емансипації жінки протягом першої половини XIX століття. Це можливо здійснити через порівняння наявних для часів М. Шимановської можливостей щодо користування жіноцтвом певними правами та свободами для реалізації повноцінного соціального життя із тими, що побутували у пізніші часи.

Насамперед, слід окреслити типове становище жінки на початку XIX століття, розглянути ролі та правила передбачені для неї соціумом. Відомо, що до 1870–1880-х років жінки, що проживали на території Російської імперії, не мали доступу до будь-якої вищої освіти (подібна ситуація була й у країнах Заходу Європи). До цього часу жінка мала змогу здобувати знання лише приватним чином — через батьків, гувернанток, репетиторів або у жіночих пансіонах. Ілюструючи це приклад знаходимо в «Дамському журналі» Вип. №10 за 1833 рік, де розміщено наступне оголошення:

«Один чадололюбний провінціал, що прагне якнайкраще виховати своїх доньок, пише до родича у столицю, щоб той знайшов йому мадам, або принаймні мадемамзель, з двома мовами і з музикою, для досконалої освіти» [31, С.153].

Бачимо, що знання мов (сюди, очевидно, входили читання та письмо) та музика (володіння інструментом та співи) складала основу домашньої освіти дівчинки середнього класу.

Існували й освітні установи для жінок — їх поширення у Європі відбувалося протягом 1750 – 1850 років. Ці установи були невеликими приватними структурами, де за плату дівчатам давали уроки відносно широкого кола предметів, а сама ідея освіченості жінок витікала з ідей просвітництва та була підпорядкована прагненню подальшої передачі набутих знань від майбутніх матерів до своїх дітей [156]. Серед відомих європейських жіночих освітніх закладів відмічаємо: школу мадам де Ментенон у французькій провінції Сен-Сір (заснована 1686 року),

Dottreskolen у Копенгагені (1791), школу нідерландської активістки за права жінок Анни Барбари ван Меертен-Шілперорт (після 1795), школу німецької вчительки та письменниці Бетті Глейм у Бремені (1805), школу Наполеона для доньок-сиріт його Почесного легіону, розташовану у замку Шато д'Екуен на півночі Франції (1807 – 1814) та багато інших. У царині музики неможливо не згадати про венеційську музичну школу для сиріт при *Ospedale della Pietà*, засновану ще у XVII столітті, де розвивали музичні таланти дівчат-сиріт.

У Російській імперії, до якої внаслідок рішення Віденського конгресу з 1815 року належала рідна М. Шимановській Варшава, першим таким світським закладом став Інститут шляхетних дівчат, заснований імператрицею Катериною II в другій половині XVIII століття (у 1764 році) при Смольному монастирі у Петербурзі. Перелік предметів закладу складав: Закон Божий, арифметику, французьку мову, історію, географію, словесність, малювання, світські манери, музику, танці, рукоділля і домогосподарство. Методологія, на яку спиралося інститутське навчання, пише Ірина Черчович, була книга німецького педагога Йоахіма Кампе «Батьківські поради моїй дочці»: «Викладені в ній засади відповідали тогочасним суспільним уявленням про “головне призначення жінки”, як-от настанови: “Бог і суспільство хотіли б, щоб жінка залежала від чоловіка, щоб вона обмежувала коло своєї діяльності домом, щоб вона визнавала свою слабкість і верховенство чоловіка в будь-яких справах та здобувала б його любов і приязнь скромністю і покірністю”»[99, цит за:99].

За прикладом Інституту шляхетних дівчат у Петербурзі були створені й інші приватні заклади на території Російської імперії, суттєвим недоліком яких була їх становість (приймали лише дворянок) та замкнутість, а також те, що висока плата за навчання робила їх майже недосяжними для охочих вчитися [99]. На цьому тлі привертає увагу єдина на Волині вища школа для дівчат *Angelika*, очолювана Юзефою

Поляновською⁶⁴, про особистість якої збереглося невинувато мало відомостей.

Школа Ю. Поляновської була благодійним навчальним закладом для сиріт та доньок з вбогих шляхетських фамілій. Важливі спостереження щодо устрою волинської вищої школи для дівчат містить оригінальний документ доби — опис вражень від даного закладу відставного офіцера Л. Барановича, опублікований у розділі «Сучасна доброчинність» альманаху за 1822 р. (с. 1166 –1171) під назвою «Про благодійний заклад панни Поляновської в Луцьку, вияв вдячних почуттів Леона Барановича, капітана і кавалера [орденів]», перекладений українською Анатолієм Оліхом для видання *Monitor Wolynski* [68]. Л. Баранович зазначає: «Під час мого перебування в закладі разом із новоприбулими були 60 панянок, із яких тільки шість перебували в пансіоні за плату, інші були сиротами або вбогих шляхетських фамілій дочками — і всі отримували таке виховання, яке тільки можуть дати в найдобріших пансіонах. Є і сироти нижчого стану, і вони відповідне до своєї здатності мають навчання»[68]. Відтак, дівчата із нижчих станів та вбогих родин все ж мали змогу отримати прийнятну освіту, проте, це було радше винятком із правил.

Цінні подробиці щодо особливостей навчального процесу у волинській школі (перелік предметів, список викладачів, успішність

⁶⁴ Józefa Polanowska (1766–1829) — благодійниця та філантропка з села Лище, сьогодні Волинської області. У 26 років вирішила присвятити себе служінню знедолених. 1792 року отримала від Луцької катедральної капітули один із корпусів колишнього катедрального собору Святої Трійці, де заснувала лікарню для Лазарів (тобто бідних). З часом заснувала дівочий пансіон для дівчат-сиріт, куди згодом, побачивши результативність ідеї, почали віддавати своїх доньок заможні родини на платній основі. Виручені кошти спрямовувалися на розвиток справи Поляновської. Благодійниця викупувала приватні будинки та облаштовувала там місця проживання для своїх підопічних. У некролозі Юзефи Поляновської зазначено, що «протягом майже 40 років служіння іншим сфера благодійної діяльності Поляновської постійно розширювалася. Завдяки жертвам, крім будівель собору, були придбані також будинки в місті та за його межами. «Було 26 школярок, 42 дитини-сироти, 16 хворих жінок, 8 хворих чоловіків, 10 інфікованих, до того ж людей, які оплачували різні послуги, і людей, які через зміну долі мали підтримку з джерела благодійності, загальна кількість людей досягла 148»[68].

учениць та ін.) збережені в іще одному оригінальному джерелі — офіційному Акті генерального візитатора шкіл і всяких освітніх закладів з імператорського Віленського університету, члена Варшавського королівського товариства друзів наук та інших наукових товариств, почесного наглядча шкіл Яна Непомуцена Вилежинського. Окрім того, що звіт наглядча розкриває багато побутових деталей доби, які зазвичай не потрапляють до офіційного історіописання, цікавим є те, що саме Я. Вилежинський був автором хвалебної рецензії на виступ Марії Шимановської 1823 року, опублікованої у газеті *Kurier Warszawski* Вип. №75 [148]. Тож, яким було навчання у школі *Angelika*, що за свідченням Л. Барановича відповідає освіті найдобріших пансіонів, дізнаємося зі звіту Я. Вилежинського:

«Учениці поділені на п'ять класів, вони в етапному порядку вивчають: польську граматику, релігію, моральну науку, арифметику, географію, історію; також російську, французьку, німецьку та італійську мови; окрім того, гру на фортепіано, малювання, різне жіноче рукоділля, а при цьому і відділ домашнього господарства не залишається занедбаним <...>

Розпорядження освітнього відомства дотримані якнайточніше.

Сироти, що перебувають у цьому закладі, вивчають параграфи віри, читання, писання, арифметику й рукоділля, зокрема англійські килими, гаптування та різне шиття. Панянки виготовляють полотно на верстатах, прядуть, перуть, готують їсти, печуть хліб, роблять квіти, лікери та смажать конфітюри. Панянки, дочки громадян, на канікули не роз'їжджаються, а навчаються під час канікул тих самих ремесел, що й сироти»[68].

Відтак, крізь поданий звіт прослідковується загальна для різних країн освітня політика щодо жіноцтва, яка була скерована на отримання дівчатами певного базового рівня знань із гуманітарних та природничих

наук та, перш за все, приділяла увагу вихованню та випрацюванню практичних навичок, актуальних для ведення домашнього господарства — приготування різноманітної їжі, ткацтво, рукоділля тощо.

Треба відзначити, що як домашня, так і пансіонна жіноча освіта початку ХІХ століття не мали на меті виховати професіоналок тієї чи іншої справи, а отже не передбачали повноцінної соціалізації, обмежуючись визначеними суспільними конвенціями, у яких основним місцем жіночих зусиль є дім, родина та виховання дітей. Система жіночої освіти була складена так, щоб забезпечити дівчину визначеним рівнем грамотності, необхідним для вдалого оприявлення соціальної ролі господарки будинку та у цілому побуту із центром у них на чоловікові та дітях. Знання, навички та манери фіксували належність до соціальної страти, адже різнилися за якістю, рівнем глибини та обширу предметів. Проте, спільною для цілої жіночої освітянської системи була основна мета — виховати освічених матерів, турботливих дружин, гарних господарок та соціально пасивних відносно суспільно-політичних процесів особистостей.

Попри наявну специфіку жіночої пансіонної освіти, батьків, котрі віддавали своїх доньок до таких навчальних закладів, можна сміливо зарахувати до прогресивної частини суспільства, оскільки наріжним каменем суспільних дискусій на початку ХІХ століття була необхідність жіночої грамотності як такої. Видатні тогочасні письменники та мислителі ставили під сумнів потребу жінок в освіченості, що яскраво презентує міру неготовності соціуму до свободи та рівності статей.

Французький філософ Огюст Конт (роком старший за М. Шимановську) наступним чином розмірковує про статеvu ієрархію. Його у своїй роботі «Друга стаття» цитує та водночас коментує Сімона Де Бовуар. І хоча мислителька й звертається до ідей О. Конта з огляду на їхню критику, можна відчитати основні засади його намірів:

«Між статями “існують суттєві відмінності, водночас фізичні й моральні, що <...> рішуче відділяють їх одне від одного”. Жіночність — різновид “запізнілого дитинства” — віддаляє жінку од “ідеального людського типу”. Така біологічна інфантильність підсилюється інтелектуальною слабкістю. Ця вразлива істота спроможна виконувати лише роль дружини й господині, не складаючи жодної конкуренції чоловікові... У родинному мікрокосмі керує батько, оскільки жінка “не здатна до будь-якого керівництва, навіть хатнього”; вона лише виконує й радить. Її освіта має бути обмеженою. “Жінки та пролетарі не можуть, не повинні ставати творцями, хай би як вони цього бажали”» [11, С.111-112]. Як бачимо, О. Конт обґрунтовує соціальну різність статей «природною» інтелектуальною та біологічною нерівностями, з чого робить логічний висновок про те, що тотожні соціально-політичні права, так само як і ймовірнісні життєві ролі та моделі, є неможливими, не передбаченими самої природою. Звідси філософ навіть не розглядає шляхів отримання жінками політичних і соціальних прав та свобод, зокрема, здобуття вищої освіти.

Свою думку на цю тему мав і сучасник О. Конта, французький письменник Оноре де Бальзак. 1829 року він публікує свій «посібник» подружнього життя — «Фізіологія шлюбу», де окремий розділ присвячує роздумам «Про роль освіти». О. Бальзак вважає жіночу освіченість дуже небезпечною для шлюбу, адже над такою дружиною чоловік втрачає контроль. У якості підтвердження такої позиції письменник наводить наступне твердження: «Простіше керувати нацією неуків, ніж нацією вчених» [3]. О. Бальзак пропонує заборонити жінкам освіту в будь-якому вигляді, особливо не підпускати жіноцтво до книг, які можуть запалити в душі пристрасть та привести дружину до зради у пошуках ідеального кохання.

Наступні рекомендації письменника мали допомагати чоловікам ХІХ століття згасити бажання дружин до читання: «Отож, ви будете з усіх

сил старатись відтермінувати ту фатальну мить, коли жінка попросить у вас книгу. Це не складно. <...> ви почнете стверджувати, що найчарівніші та найкмітливіші жінки світу живуть у Парижі, де слабка стать не бере в руки книжки. <...> що жінки суть прекрасні дзеркала, самою природою створені для того, щоб відображати блискучі ідеї; що головне в людині – вроджений розум, і що знання, отримані у світі, значно більш надійні за почерпнуті з книжок; і зрештою, що читання псує зір і так далі, і так далі» [3]. Прикметно, що О. Бальзак маніфестує «небезпечність» жіночого читання саме у той час, коло воно набуває найбільш активного розвитку. На зламі XVIII – XIX століть на полицях поряд із рукописними книгами, чи просто переписаними, все частіше з'являються друкована література та преса, а літературна жанрова палітра розширюється – до неї входять державні акти, історичні твори, любовні романи, листи, офіційні папери тощо [61, С. 49].

Домашня бібліотека виходить за межі кабінету господаря. У багатьох шляхетних родинах з'являються книжкові полиці, на яких містились книги, що віддзеркалювали цікавість саме господині. Звідси, початок XIX століття ознаменований появою нового поняття — «жіноча бібліотека». Проте, Ю. Лотман зазначає, що «книги були різними, і читачки — також» [61, С.50]. Частина жінок знайомила з кращими зразками європейської літератури, інших задовольняло щось менш вибагливе. Л. Філіпенко повідомляє: «Відомо, що частіше за все жінки підписувались на видання для дітей, книги із домогосподарства та кулінарії, твори художньої літератури, особливо перекладні сентиментальні романи» [97, С.31]. Тобто, чергове засвідчуємо, що життєпростір реалізації жінки обмежувався переважно домом.

У той самий період (кінець XVIII — початок XIX століття) на Заході Європи та в Російській імперії з'являються жіночі журнали, що мали яскравий протофеміністський характер хоча б тому, що формували у

читача повагу до жінки-особистості як самостійного суб'єкта, що має власні думки та волю. Жіночі журнали часто були наповнені біографіями видатних жінок минулого, текстами пісень та нот, творами відомих письменниць та поетес свого часу⁶⁵. Наразі немає відомостей, чи виписували батьки М. Шимановської жіночі журнали, утім, історії та твори успішних жінок, представлених на сторінках цих видань, могли б слугувати для мисткині зразком за яким вона конструювала власні ідентичнісні моделі реалізованої жінки.

Про базову освіту Марії Шимановської відомо мало. Вочевидь, маленька Мариня вчилася говорити та писати французькою, що було конвенційним для її часу. Згодом прослідковуємо у її листуванні з батьками та друзями вправне та часте застосування французької. Також можна припустити, що Мариня читала книжки, які вважалися пристойними та у значній кількості наповнювали тогочасну Варшаву. Її репетиторами з гри на фортепіано почергово були маловідомі варшавські піаністи Антон Лісовський (Antoni Lisowski) та Томаш Гремм (Tomasz Gremm). Ці заняття, за версією І. Белзи, тривали всього близько шести років [7, С.21]. Далі мисткиня самостійно розвивала навички гри на фортепіано та вчилася мистецтву композиції. Варто відзначити, що у даному напрямку потрібні були би подальші розвідки, адже виходячи з якості композиційної майстерності Шимановської важко припустити, що її розвиток проходив усамітнено та поза спілкуванням із професійними музикантами.

Немає жодних відомостей щодо того, з ким займалася маленька Марія Воловська іншими «позамузичними» дисциплінами, хоча ця інформація є цінною з огляду на те, що світоглядний обшир гувернанток

⁶⁵ Більше про жіночі журнали — у бакалаврській роботі Янишин М.Т. «Творча біографія Марії Шимановської у площині сучасних гендерних досліджень» 2018 року, де проаналізовані архівні матеріали – наявні випуски жіночої періодики першої третини ХІХ століття – журнали «Аглая» та «Дамский журнал», які зберігає Відділ історичних колекцій Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського [105].

часто чинив природній вплив на формування особистостей їхніх вихованців. Також у наявних джерелах немає жодних відомостей щодо навчання Марині у приватних пансіонах.

Важливо віднайти ті фактори, які у тогочасних освітянських умовах посприяли розвитку піаністичного та композиторського талантів Марії Шимановської. По-перше, беззаперечно важливу роль у цьому процесі відіграли батьки Марині — Францішек Воловський⁶⁶ та Барбара Воловська⁶⁷. Велике значення у вихованні зіграло те, що пан та пані Воловські були палкими любителями музики. Рената Суховейко зазначає: «Їх салон у Варшаві став місцем зустрічі для видатних польських і зарубіжних художників, таких як Юзеф Ельснер, Кароль Курпінський, Кароль Ліпінський, Анжеліка Каталані, Август Кленгель, Даніель Штейбельт, Фердинанд Паер, П'єр Роде, та багатьох інших» [164, С.127]. Тобто, це визначні постаті тогочасної європейської культури, котрі мали суттєвий вплив на сучасне музичне життя. Очевидно, що з дитинства Мариня була оточена яскравими митцями, маючи змогу – хоча би і у пасивній формі – спілкування з ними.

Знайомство з провідними представниками тогочасної європейської музичної культури, з одного боку, вплинуло на виховання музичних смаків М. Шимановської, з іншого – дозволило їй згодом використати ці впливові зв'язки для створення успішної кар'єри. Налагоджена впродовж усього життя комунікація Марині з талановитими та успішними музикантами забезпечувала перепустку до важливих мистецьких осередків у містах, в яких вона зупинялася — будинок Й. В. Гете, салон З. Волконської та багато інших. Подібні зустрічі давали М. Шимановській змогу слухати, виконувати та спільно музикувати, отримувати коментарі й зауваження та

⁶⁶ Franciszek Wołowski h. Czerwony (1758, Львів — 1839, Варшава).

⁶⁷ Barbara Wołowska (нар. Lanckorońska) h. Wawół (1768, Варшава — 1835, Варшава).

самій їх давати. Можна припустити, що для М. Шимановської салон на різних відрізках кар'єри зберігав значення освітнього осередку.

Відзначимо, що салон у європейській культурі початку ХІХ століття є репрезентативним простором доби завдяки специфіці комунікації, що виникла всередині нього. У гендерній площині важливими є два наступні її аспекти. Перший пов'язаний із тим, що господинею салону переважно була жінка і це керівництво «вступало у протиріччя з традиційним підкоренням жінок чоловікам у суспільстві — світі за межами сім'ї» [95]. Другий стосується відкритості цього майданчику для обох статей, адже «жінки і чоловіки знаходились разом і спілкувались відкрито, при цьому суспільство не сприймало таке спілкування як непристойне або спілкування, що здатне нашкодити шлюбу» [95]. Тож, особистість М. Шимановської формувалася в середовищі, емблемою якого була саме жінка. Водночас, салонний етикет передбачав повагу до кожного учасника зібрання та рівність висловлюваних думок.

Важливо також, що салонний простір був відкритим для різних прошарків суспільства, адже саме в салоні вперше поставлена під сумнів вродженість статусу знаті і запропонована ідея благородства, яке можна заслужити. Для М. Шимановської останній фактор був напрочуд важливим у контексті розширення кола спілкування та можливості знайомств із представниками знаті, адже мисткиня походила із родини пивовара, втім, мала контакти навіть із монаршими сім'ями⁶⁸.

Польське суспільство аж до кінця ХІХ століття визначало одруження неодмінною умовою соціалізації жінки, про що пише Ольга Ніколаєнко в роботі «Польські жінки Наддніпрянської України в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.: громадське й приватне життя» [67]. Марія Шимановська з 1810 до 1820 року перебувала у шлюбі з Юзефом Теофілем

⁶⁸ Один із колекційних альбомів М. Шимановської був подарунком герцога Кембриджського, брата Георга ІV [17, С.212].

Шимановським⁶⁹. Правові аспекти стосунків між жінкою та чоловіком цього періоду суттєво різняться від більш пізніх і потребують роз'яснення.

Становище одружених жінок наприкінці XVIII — поч. XIX ст. окреслює О. Маланчук-Рибак: «Особливо дискримінаційним цивільне право було щодо одружених жінок, для яких після шлюбу, власне, наставала — громадянська смерть! Вони не могли контролювати свої фінансові надходження, розпоряджатися власністю, що юридично належала їм, вибирати місце проживання, підписувати папери, давати свідчення, отримувати без дозволу чоловіка паспорт тощо. Жінка — юридична особа, була водночас виробничо несамостійною, а це суттєво обмежувало її права» [69, С.187]. Ще однією особливістю доби, важливою у контексті життєвих обставин Марії Шимановської, було обмеження одруженої жінки на самотійне пересування, що у період шлюбу суттєво впливало на можливість концертної діяльності мисткині.

Теофіл та Мариня взяли шлюб 21 червня 1810 року у Варшаві та поселилися у власному будинку на вулиці Беланській (Bielańska), неподалік вулиці Валіцув (Waliców), де мешкали батьки композиторки. Теофіл, як і його батько Францішек, торгував тютюном та сигарами. Подружжя пов'язували тісні родинні зв'язки — Юзеф і Мариня були двоюрідним братом та сестрою. Подібні шлюби вважалися нормою (якщо не законом) у спільноті франкістів, про що свідчить аналіз доль найближчого оточення мисткині, поданий у підрозділі 3.1.

У шлюбі М. Шимановська народила чотирьох дітей – двійнят Хелену (1811 – 1861) та Ромуальда (1811 – 1839), доньку Целіну (1812 – 1855), що стала згодом дружиною Адама Міцкевича, та Алексіса Кароля (1813 – 1815), який помер у віці двох років [137, С.17]. Про останнього сина мисткині дослідники згадують рідко (так, відомостей про нього не знаходимо у монографіях І. Белзи, Т. Сиги та С. Шеніца, а звідси й у

⁶⁹ Józef Teofil Franciszek Szymanowski h. Młodzian (1785, Варшава – 1832, Варшава).

статтях Р. Суховейко, М. Трохимчук, А. Шварц, які спиралися на згадані монографії). Можна припустити, що втрата останньої дитини могла позначитися на настроях сім'ї.

Характеристику подружніх стосунків та родинного укладу Шимановських лишив у своїх спогадах їхній добрий друг польський лікар Станіслав Моравський⁷⁰: «Чоловік її, пан Шимановський, людина зі статками, порядна, цивілізована і освічена, але справжній чоловік, *mari monstre*, ніяк не міг налаштуватися на ту ж хвилю, що його молода дружина, і тому завжди створював дисонанси в домашньому оркестрі; пристрасний любитель сільського господарства і коней, він неодмінно хотів зробити з дружини дбайливу, хорошу господиню, хотів привчити її до принад не селища, а господарства. На жаль, все це отримувало цілком протилежний результат» [57].

На наведену характеристику С. Моравського як на оригінальний документ доби спиралися біографісти композиторки, коли мова йшла про причини розриву шлюбу Шимановських. Утім, треба зазначити, що опис цей найімовірніше стосується періоду близького до розлучення пари, адже переїзд Шимановських до селища відбувся лише у 1819 році, коли Ю. Шимановський орендував замський маєток під Отвоцком та вирішив туди переїхати (пара розлучилася 1820 року). Дорога з Отвоцку до Варшави займала на початку ХІХ століття увесь день і в найновіших дослідженнях щодо біографії Маріанни Агати (стаття А. Верніцької, монографія Д. Гвідзаланки) науковиці висловлюють переконання, що саме переїзд із Варшави поставив останню крапку у стосунках подружжя [182, 137].

⁷⁰ Stanisław Morawski h. Dąbrowa (1802, Мікуни, суч. Литва — 1853, Jundeliškės, суч. Литва) — лікар, письменник, член масонської ложі *Litwin Gorliwy*. Посмертно опубліковані його мемуари “*Kilka lat młodości mojej w Wilnie 1818–1825*” (1924), “*W Petersburgu 1827–1838*” (1928), “*Szlachta-bracia. Wspomnienia, gawędy, dialogi 1802–1850*” (1930), у яких С. Моравський розповідає про настрої та звички польської шляхти Литви, згадує численних видатних діячів того часу, зокрема віленське та петербурзьке оточення А. Міцкевича.

Попри очевидні розбіжності у баченні власного майбутнього та, ймовірно, характерах Юзефа та Марині, образ *mari monstre*, який сформував щодо Шимановського С. Моравський, видається певною мірою перебільшеним. Справедливо відзначити, що на початку подружнього життя кар'єра Марії Шимановської продовжувала процвітати, незважаючи на материнство та майже безперервні вагітності мисткині. Одразу по одруженню — з 1810 року — артистка починає обмінюватися автографами та присвятами з відомими мистцями часу, таким чином окреслюючи коло своїх зв'язків та засвідчуючи визнання свого таланту. За тогочасною модою Мариня заводить свій перший колекційний альбом, у якому збирає та зберігає цінні автографи постатей, з якими має особисті чи опосередковані контакти (інколи вона отримує автографи знаменитостей через друзів). 1812 року газета *Allgemeine musikalische Zeitung* виокремлює М. Шимановську серед талановитих піаністок Варшави: «Серед піаністок виділяються: Дружина Доктора Вольфа, Мад. Камінська, Мад. Шимановська та Мад. Ріхтер»[107, С.612]. 1 травня 1814 року мисткиня разом зі своїм чоловіком виступала на благодійному концерті у Національному театрі Варшави. Юзеф Шимановський виконав арію з опери «Ахіллес» Ф. Паєра, Мариня ж «заграла красивий та складний Фортепіанний концерт Es-dur Дюссека з досконалою точністю та чудовою експресією. Вона не лише одна з найкращих піаністок Варшави, але й належить до кола справжніх віртуозів цього інструменту»[Цит. за 137, С.20-21]. Таким чином, бачимо, що популярність М. Шимановської у перші роки заміжжя не згасала і піаністка не покидала сцени. Участь мисткині із чоловіком у благодійному концерті показова: ані Ю. Шимановський, який не заробляє на життя музикою, ані М. Шимановська, забезпечувана чоловіком, на той час не потребували коштів за виступи. Значна частка жінок-виконавиць початку ХІХ століття перебували або у схожій ситуації з Шимановською — грали безоплатно для власного

задоволення та приємного проведення часу, — або ж концертували разом із чоловіком-музикантом і цим видом діяльності забезпечували фінансовий дохід сім'ї⁷¹.

Успішний тютюновий підприємець Юзеф Шимановський був палким любителем музики, про що свідчить не лише його участь у концертах, але й опис його майна, серед якого: двісті партитур для скрипки, роялю та співу, а також 4 інструменти — скрипка, альт, рояль та арфа Недермана⁷²[182, С.209]. Примітно, що й рідна сестра Юзефа Теофіла Філіпіна Шимановська⁷³ (у заміжжі Бжедзінська) була піаністкою та композиторкою, котра їздила здобувати приватну освіту до Санкт-Петербургу й вчилася у Чарльза Майєра, учня Джона Філда, що йому музикознавці раніше помилково приписували роль вчителя М. Шимановської. Молодша на одинадцять років від Марії Шимановської Філіпіна також писала фортепіанні мініатюри у стилі *brilliant*, проте увійшла в історію польської музичної культури переважно за свої органні п'єси та пісні на релігійну тематику, одна з яких — *Nie opuszczaj nas* — стала своєрідним національним гімном під час Січневого повстання 1863–1864 [154]. Таким чином, Ю. Шимановський не був гранично віддаленим від мистецтва любителем сільського господарства та коней, яким його змалював С. Моравський, а Мариня була не єдиною жінкою з його найближчого оточення, котра прагнула до творчої самореалізації.

Більше того, неможливо не згадати доньку Ю. Шимановського від другого шлюбу, на біографію котрої до сьогодні не звертав увагу жоден із дослідників творчості Марії Шимановської. Софія Шимановська (у

⁷¹ Приклади такої спільної подружньої діяльності у тексті далі.

⁷² Jean-Henri Naderman (1734 – 1799) — провідний паризький виробник арф та музичний видавець. За правління Людовіка XVI та Марії-Антуанетти постачав своїми інструментами королівський дім. Створював однопедальні арфи. Один із його синів – Анрі Недерман – продовжив справу батька, тож який із Недерманів виготовив інструмент Ю. Шимановського не відомо.

⁷³ Filipina Brzezińska (народжена Szymanowska) (1.1.1800, Варшава — 10.11.1886 Варшава) — польська клавіристка та композиторка.

заміжжі Ленартович)⁷⁴ — талановита піаністка та художниця, що мала надзвичайно міцні, без перебільшення особливі стосунки зі своєю зведеною сестрою, молодшою донькою М. Шимановської — Целіною Міцкевич. Софія Ленартович отримала гарну приватну освіту у провідних викладачів Варшави, Дрездена та Парижа і сформувалася як надзвичайно суб'єктна жінка. Батька Юзефа, який пішов із життя коли Софії було лише сім, точно не можна вважати тим, хто здійснив вирішальний вплив на формування її особистості, проте він безперечно сприяв формуванню теплих стосунків між дітьми від першого та другого шлюбів. Софія Ленартович з 1850 року жила разом із Целіною та Адамом у Парижі, допомагала із вихованням дітей подружжя, доглядала за Целіною в останні її роки, коли та боролася із раком грудей.

Старша донька Теофіла Шимановського — Аніела Лещинська — також турбувалася про долю дітей Міцкевичів, що відобразилося у зворушливому зверненні 1857 року до віце-короля Польського Королівства про дозвіл на те, щоб дві її племінниці у зв'язку зі скрутним становищем після смерті батьків, на рік приїхали до Варшави [182, С.208]. Відтак, після розлучення Шимановських колишній парі вдалося зберегти теплі стосунки між зведеними дітьми.

Тож, яким саме чином зруйнувалися подружні стосунки Маріанни Агати та Юзефа Теофіла складно визначити, так само як і стверджувати,

⁷⁴ Zofia Szymanowska Lenartowiczowa (1825, Отвоцк — 1870, Рим) — художню освіту отримала у найпопулярнішого, за свідченнями сучасників, вчителя шкіл та пансіонів Варшави — художника Яна Сікорського. У 1842 році разом із матір'ю вирушила до Дрездена, де два роки відвідувала приватні заняття Адольфа Едхардта. З 1850 року переїхала до Парижа та жила зі зведеною сестрою Целіною та її чоловіком Адамом Міцкевичем. Портретувала їхню родину, допомагала із вихованням дітей. Брала уроки у видатного тогочасного нідерландсько-французького живописця Арі Шеффера. Після смерті Целіни та Адама переїхала до Риму, де познайомилася із поетом Теофілем Ленартовичем, із яким 1861 року взяла шлюб. Заохочувала чоловіка займатися скульптурою. Через фінансову скруту в сім'ї С. Ленартович постійно працювала — брала замовлення на портрети, давала уроки малювання, музики, а також французької, німецької та італійської мов. Померла від туберкульозу[111].

що провідною причиною розлучення були творчі амбіції мисткині. Безперечним фактом є лише те, що тогочасні обмеження щодо прав одруженої жінки значно ускладнювали професійну діяльність артистки. Окрім необхідності чоловічого супроводу при будь-яких переміщеннях навіть на відносно короткі відстані, мисткині необхідно було отримати на кожне із них дозвіл. Листи артистки 1815 року до батьків свідчать, що того літа подружжя жило окремо і для отримання дозволу на *wojaż* з Валевіц до Варшави Мариня планувала заручитися підтримкою свого кузена Ксавера Воловського, отже напряду із Юзефом врегулювати це питання не вдалося.

Джерела свідчать, що шлюб Шимановських тривав з 1810 по 1820 рік. Цікавий факт, що взимку 1819 – 1820 року М. Шимановська опублікувала у Ліпську, Петербурзі та Варшаві збірку *Двадцяти прелюдій та етюдів*. Утім, будь-які публікації жіночих творів могли відбутися лише за наявності дозволу чоловіка. Крім того, артистка на той час давала уроки музики у Варшаві, а умови подання оголошення про викладання були такими ж. Відтак, Юзеф не був принциповим щодо обмеження Марині у мистецькій діяльності та давав потрібні дружині дозволи попри те, що подружні стосунки на той момент переживали кризу, що виходила на завершальний етап — розлучення.

Про суттєву зміну життєвих умов М. Шимановської у 1819 році повідомляв і Франц Ксавер Моцарт, котрий на той час відвідував столицю Королівства Польського. Він пише, що «обставини у дами, названої останньою, дуже сильно змінились; вона тепер дає уроки»[59, С.146]. З контексту його спогадів зрозуміло, що викладання не вважалося престижним заняттям й не засвідчувало високий професійний статус музиканта. Сама Мариня у кореспонденції з друзями відверто ділилася тим, що ставиться до викладання як до вимушеного способу заробітку, який перемінно, залежно від періоду та місця проживання, становить для неї додаткове чи-то основне джерело доходу, яке дозволяє забезпечити її

сім'ю, проте є тим «заняттям, яке забирає смак до музики і вбиває талант...»[126]. Чому М. Шимановська викладала 1819 року, ще перебуваючи у шлюбі? Можемо лише припустити, що ймовірною причиною активної викладацької діяльності у цей період було заздалегідь прийняте рішення щодо розлучення та підготовка артистки до самостійного життя — вона могла заробляти на оплату публікацій своїх композицій та на майбутні концертні поїздки.

По розлученню М. Шимановська залишалася самотньою. Мисткиня повністю присвятила себе кар'єрі та дітям. Через три роки після розлучення, повернувшись до Варшави із чергової концертної мандрівки (на той час містами сучасної України), Марія Шимановська повідомляє своєму другу Петру В'яземському, що її колишній чоловік вже одружився, а вона «не виходить і ніколи не вийде заміж»[Цит. за 7: С. 44]. Чи було це рішення обумовлене розумінням мисткинею залежності та обмежень, що очікують на неї у статусі заміжньої жінки, чи ця позиція мала інші причини — встановити наразі неможливо. Відомостей щодо подальших особистих стосунків М. Шимановської із чоловіками, наразі, дослідниками її біографії не виявлено, хоча її особливо теплі стосунки із Б. Торвальдсеном, зафіксовані у їхньому листуванні, про що йшлося у підрозділі 2.1., свідчать про те, що Шимановській не був чужим досвід чуттєво забарвленого спілкування із чоловіками.

Варто зазначити, що родинна, а згодом подружня підтримка важила дійсно багато для жінок-музиканток. Це демонструють приклади сучасниць М. Шимановської. Для Марині подружнє життя стало перешкодою на шляху до професійного становлення. Втім, існують протилежні випадки. Так, відділ історичних колекцій Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського зберігає рецензії на московські концерти 1833 року творчого тандему, подружньої пари Антоніо Джеймса Урі та Анни Кароліни Бельвіль-Урі, що вони

опубліковані у примірниках «Дамського журналу» видавця Петра Шалікова [31].

Анна Кароліна Бельвіль-Урі⁷⁵ — німецька піаністка та композиторка французького походження, донька французького аристократа, керівника Мюнхенської опери. Написала близько 180 камерних салонних п'єс. Дебютувала в Мюнхені у восьмирічному віці і вважалася дитиною-вундеркіндом, яких плекали та популяризували у її добу (подібно до В.А. Моцарта та його сестри раніше). Була однією із найталановитіших учениць гри на фортепіано Карла Черні з 1816 до 1820 року. Задля занять із К. Черні переїхала до Відня, паралельно там концертувала і з того часу вела переважно мандрівний спосіб життя. Гастролювала у різних країнах Європи та на рубежі 1820 – 1830-х років була однією із провідних європейських піаністок — грою мисткині захоплювався Ф. Шопен, а Р. Шуман зізнавався у спробах перейняти елементи техніки її гри. У 1831 році Анна Кароліна Бельвіль вийшла заміж за англійського скрипаля та викладача Антоніо Джеймса Урі і відтоді вони грали дуєтом. Примітно, що у всіх трьох рецензіях «Дамського журналу», рецензент фокусує увагу на виконанні Анни Кароліни, що може бути пов'язано як зі спрямованістю самого видання (видання для жінок), так і з тим, що Антоніо Джеймс міг поступатися дружині першістю у їх творчому тандемі. Втім, відзначаємо, що гастрольна кар'єра А. К. Бельвіль-Урі продовжується після одруження за підтримки та з супроводом чоловіка, що легітимізує її для суспільства.

Підтримкою чоловіка у своїй творчій діяльності заручилася ще одна сучасниця М. Шимановської, старша на три роки швейцарська піаністка та композиторка Кароліна Буасье-Бутіні⁷⁶, сім'я якої належала до вищого соціального класу Женеви[180]. Кароліна змалку виявляла музичні здібності і відгуки про її талант з'являються на сторінках преси щойно

⁷⁵ Anna Caroline Oury (народжена de Belleville) (1806, Ландсхут – 1880, Мюнхен).

⁷⁶ Caroline Boissier-Butini (1786–1836).

дівчині виповнилося чотирнадцять, проте відомостей щодо її навчання залишилося мало. В опрацьованих дослідниками джерелах щодо композиторки ім'я вчителя згадується лише раз — це Франсуа-Шарль Мансуї (1785–1847), який перебував у Женеві між 1807 і 1812 роками, тож авторка біографічної статті про Бутіні для *Sophie Drinker Institut* Фрея Гофман робить висновок, що мисткиня була переважно самоучкою. Відтак, цікавою є знахідка, що міститься у кореспонденції М.К. Огінського — це лист графині Буасьє (comtesse Voissy) до Міхала Клеофаса, у якому вона сердечно просить передати сім цехінів для Марії Шимановської за сім наданих уроків, щоб визволити її від необхідності «передавати з рук в руки <...> таку незначну суму» [65, С.292]. Ймовірно, адресаткою листа до М. Огінського є саме Кароліна Буасьє, написання прізвища якої може мати варіанти *Boissier, Boissey, Boissie, Boissy*, тож даний документ як розширює знання про важливі деталі біографії К. Буасьє-Бутіні, так і засвідчує вклад М. Шимановської у становлення видатних європейських жінок-музиканток.

Умови життєтворчості К. Буасьє-Бутіні та М. Шимановської дійсно напрошуються до порівняння. Обидві народилися майже в один час, втім мали дуже різні творчі долі. Марія Шимановська за сприяння батьків з дитинства розвивала свій музичний талант, виступала на сцені та гастролювала. Кароліна Бутіні в дитинстві мріяла стати лікаркою, втім, вивчати медицину жінкам у той час забороняв закон [180]. Батько Кароліни — П'єр Бутіні, — відомий женевський фізик та натураліст, за словами самої композиторки не володів жодним інструментом, але був головним патроном її творчої діяльності [180].

М. Шимановська після розлучення залишилася з трьома дітьми, котрих мала виховувати та забезпечувати самотужки, тож потребувала сталого доходу, що могла його отримати за власну професійну діяльність — музичну та педагогічну. Чоловік Кароліни, Август Буасьє, сам був

скрипалем і всіляко морально та фінансово підтримував діяльність дружини, котра не дала жодного виступу в житті за кошти (!) [180].

М. Шимановська писала переважно для фортепіано у камерних жанрах, які органічно доповнювали її концертну діяльність, могли виконуватися в салонах та на сценах, де вона найчастіше виступала. Її спадок — це мініатюри. Із двадцяти дев'яти творів К. Буасьє-Бутіні, окрім романсів, варіацій та болеро, до нас дійшли також більш масштабні за мініатюри жанри — фортепіанні концерти, сонати та одна кантата. Є відомості, що вона володіла також органом, втім, дослідники не знаходять свідчень її виступів на месах [180].

Жанрові пріоритети мисткинь, ймовірно, також обумовлені специфікою особистісних життєвих обставин кожної. Для М. Шимановської до таких обставин належать величезна роль батьківського салону, що становив для неї природній комунікаційний простір, та необхідність дослухатися до ринкових запитів задля успішної кар'єри. К. Буасьє-Бутіні займалася музикою без необхідності отримувати фінансову винагороду за свою діяльність, тож була значно більш вільна для експериментів. Вона мала нагоду визначати жанрові пріоритети власних композицій, незважаючи на соціальний запит та комерційний успіх, а зосереджуватись виключно на власних творчих амбіціях, що могло зумовити звернення до масштабних жанрів.

У підсумку важливо зауважити, що на вибір творчої стратегії мисткинь-сучасниць впливала сума різних факторів. Обидві композиторки заручилися батьківською підтримкою їхньої творчої діяльності. На наступному етапі — етапі створення власної сім'ї — вони опиняються в різних обставинах. Марія Шимановська у певний момент вимушена обирати між сімейним життям та професійним становленням. Вибір на користь професії передбачав для неї систематичність, інтенсивність та певну визначеність напрямів її творчої діяльності, що виходила, зокрема, із

необхідності фінансового забезпечення. Кароліна Буасьє-Бутіні з-під батьківської опіки переходить під сприятливу опіку чоловіка, тож творить винятково заради власного задоволення, дає безкоштовні та благодійні концерти й ніколи, до прикладу, не займається педагогічною діяльністю⁷⁷. Важливо відзначити, що чоловік Буасьє-Бутіні Август сам був музикантом, так само як чоловік вище згаданої піаністки Анни Кароліни Бельвіль-Урі — Антоніо. Спільні зацікавлення між чоловіком та дружиною у вище наведених двох прикладах, очевидно, сприяли подружньому розумінню та підтримці⁷⁸.

Тож, за однакових соціокультурних умов доби, на різних життєвих етапах жінок-мисткинь сімейні стосунки, фінансовий стан, соціальний статус та інші фактори чинили різний вплив на їхні творчі та професійні стратегії.

Марія Шимановська будувала свою кар'єру самотужки в статусі розлученої, що, як бачимо з інших прикладів, не було типовою практикою західноєвропейської культури того часу. Необхідно також окреслити переваги та труднощі, що характеризували правовий та соціальний стан розлученої жінки у першій третині XIX століття. У Польщі, яка є найбільш актуальним середовищем для М. Шимановської, у правовому аспекті розлучена жінка мала значну перевагу над заміжною. Неодружена жінка, зокрема, мала громадянство, могла виконувати обов'язки опікуна чи адвоката, самостійно підписувати документи та розпоряджатися майном, тобто мала вищий рівень інтегрованості в суспільство та більше правових свобод [94]. Втім, у польському суспільстві залишалася сталою орієнтація

⁷⁷ Для своєї доньки подружжя Буасьє винаймає викладачем музики Ференца Ліста, чий поради щодо гри Кароліна старанно занотує та практикує у вільний час [180].

⁷⁸ Доречно згадати, що й серед наступного покоління жінок-піаністок, досить типовими були союзи із чоловіками-мистцями. Загальновідомим прикладом є союз Роберта Шумана та Клари Вік-Шуман. Знана піаністка Марі Плейель також пов'язувала свою долю із мистцями (двоє її чоловіків були музикантами, третій поетом).

на збереження шлюбу та сімейних цінностей, тож розлученій жінці було складніше зберігати репутацію та прихильність соціуму.

Задля уникнення суспільного осуду та збереження репутації, мисткиня працює над формуванням «позитивного іміджу». Дану тему розгортає М. Трохимчук у вже згадуваній статті «Про геніальність і чесноти у професійному іміджі Марії Шимановської» [176]. Піклування про створення позитивного іміджу в суспільстві можна визначити як основний фактор, що створює суттєву дистанцію між особистісним портретом Марії Шимановської, як яскравої представниці своєї доби, із портретами наступного покоління жінок, що виборюють собі права та свободи для реалізації повноцінного соціального життя.

Станіслав Василевський у розділі *Жінка бореться* дослідження «Життя польське у ХІХ столітті» говорить про те, що близько 1840-х років у Польщі, а насамперед у Варшаві, з'являються ентузіастки у боротьбі за жіночі права, підбадьорені діяльністю Жорж Санд [17, С.245]. Авторка і суспільна діячка Нарциза Жміховська⁷⁹ з «купою своїх приятельок» почали вести активну пропаганду реформування жіночого життя. Це реформування здійснювалося на кількох рівнях:

- Зовнішність – коротка стрижка, темні вільні сукні, нехтування «фігурою»;
- Етикет – руйнують спілкування *bon tone* притаманне салонному типу, перші заводять розмову у вітальні («досі доводилося спускати очі, сидіти пристойно, а на запитання відповідати коротко»[17, С.246]), сперечаються та вживають слова «дурний» і «дурість»;
- Література – читають заборонені твори та обговорюють їх: «попри звичай, часто то одна, то інша 18-річна дівчина брала

⁷⁹ Narcyza Żmichowska (1819–1876) – польська письменниця та поетеса, вважається засновницею фемінізму у Польщі.

слово за столом і просто чесала про емансипацію, про гасла французької революції, про романи (суворо заборонені), Ежена Сю, про сен-сімонізм, реформи Жорж-Санд...»[17, С.246];

- Соціальні ідеї – рівність прав жінок та чоловіків, радикальне покращення долі селян, розкріпачення [17, С.246].

Тобто, Н. Жміховська разом із прихильницями впевнено змінюють існуючі десятиліттями стереотипи щодо розподілу гендерних ролей польського суспільства. Їй, а також іншим послідовницям протофеміністичних рухів у Польщі до 50-60-х років XIX століття, вдалося вибороти такі важливі можливості для жіночої частини суспільства: виходити самостійно з дому, заходити без супроводу покоївки або чоловіка до крамниці, церкви, магазину моди та мати змогу зав'язати розмову за столом [17, С.249].

Отже, різниця між Марією Шимановською і жінками покоління Н. Жміховської та її послідовниць помітна виразно. М. Шимановська, обираючи нетиповий життєвий шлях та соціальний стан (розлучення), прагне зберігати позитивний суспільний імідж. Вона не має наміру йти всупереч усталених традицій (поведінки, зовнішнього вигляду, спілкування), навпаки, орієнтується на кращі стандарти доби, що можна прослідкувати з її портретів, листів, відгуків про неї сучасників.

Отже, вивчення гендерного контексту творчої біографії Марії Шимановської сприяє увиразненню образу мисткині та дозволяє більш чітко визначити її значення в західноєвропейському мистецькому просторі. При порівнянні умов життєтворчості Марії Шимановської та її сучасниць, проявляється беззаперечна унікальність прикладу творчої реалізації мисткині. Мариня була однією з перших незалежних професійних піаністок, котра виступала без пари (!). Попри це, суспільна позиція М. Шимановської характеризується дотриманням власною

поведінкою сталих культурних, етичних та естетичних норм доби, що стає особливо помітним через порівняння іміджу мисткині із колежанками — жінками-протофеміністками наступного покоління.

Висновки до другого розділу

Епістолярний спадок Марії Шимановської увиразнив психологічний портрет композиторки за допомогою її власного «голосу». Крізь листування з Бертелем Торвальдсеном та Міхалом Клеофасом Огінським відкрились важливі компоненти характеру мисткині. Щодо першого респондента, друга та можливо коханого Б. Торвальдсена, — це вразливість і чуттєвість, відданість та жертвність. Щодо другого, професійного помічника та наставника, — адекватне оцінювання власних дій, вміння делегувати, почуття гумору, діловитість, цілеспрямованість та певна надокучливість, які, утім, працюють на головну ціль мисткині — здобуття професійного успіху. Для досягнення означеної мети мисткиня залучала всі доступні їй інструменти та підходи.

Одним із важливих інструментів на шляху до популярності та визнання було створення належного позитивного іконографічного образу. Аналіз іконографії М. Шимановської засвідчує схожість зображень мисткині з портретами представниць найвищого суспільного прошарку. Орієнтованість візуального образу М. Шимановської на моделі властиві аристократії, вибір медійних та суспільно-визнаних визначних художників для власного портретування разом із винятково елітним колом спілкування, презентованим у кореспонденції артистки, переконує й у тому, що соціальний статус М. Шимановської був однією із пріоритетних ланок її культурних ідентичностей.

Нарешті, розгляд життєвих рішень мисткині крізь призму гендерних норм її доби демонструє прагнення артистки знаходити та виборювати для себе, як для жінки, нові права й можливості у ті способи, які зводять до мінімуму ризик бути маргінілізованою у своєму оточенні й у суспільстві в цілому.

РОЗДІЛ III.

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ У ПРОЦЕСІ КОНСТРУЮВАННЯ ЦІЛІСНОЇ МАПИ КУЛЬТУРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ

3.1. Від франкізму до космополітичного прагматизму: Марія Шимановська та Шори.

У наявних біографічних довідках щодо Марії Шимановської зазначається, що вона «походила із заможної багатодітної єврейської родини»[138], із родини «євреїв-франкістів»[53] та була «праонукою відомого рабина, магіда та франкіста Еліші Шора»[91]. Саме через біографічні довідки енциклопедичного характеру найчастіше стається перший досвід знайомства з особистістю, тож усвідомлення постаті М. Шимановської крізь родинний контекст засвідчує важливість осягнення та розуміння її генеалогії для вибудовування культурних ідентичностей мисткині. Родинна лінія не становить сталого сюжету у роботах, спрямованих на вивчення життєтворчості композиторки — науково-популярних біографіях, спеціальних наукових розвідках тощо. Тож, приналежність Марії Шимановської до родинної гілки Шорів та як наслідок до руху франкізму, залишається фактом, який потребує більш ретельного вивчення та обмірковування.

Серед доступних оригінальних джерел доби (листів, мемуарів, преси) відсутні документи, що засвідчували би національне, релігійне або політичне самовизначення Марії Шимановської.

Певні життєві та кар'єрні рішення мисткині виглядають непослідовними з огляду на історико-політичну ситуацію: з одного боку вона долучилася до створення музики для польської патріотичної збірки Юліана Немцевіча «Śpiewy historyczne», активно спілкувалася із

представниками товариства філоMATів⁸⁰, близько приятлювала із Адамом Міцкевичем, з іншого — мала титул Першої піаністки Їх Величностей Імператриць від Олександра І, викладала при російському імператорському дворі, входила до кола найбільш високооплачуваних музикантів Санкт-Петербургу. Тобто, мисткиня підтримувала польських патріотів та водночас була обдарована ласкою російського імператорського двору. Це виглядає суперечливо, якщо розглядати Шимановську як представницю типового польського аристократичного роду, утім що коли розглядати її як франкістку?

Відомо, що саме кінець XVIII — початок XIX століття позначився процесом формування націй. Впливовий дослідник питання національної ідентичності Ентоні Сміт стверджує, що для Східної Європи цей період став етапом етнічного самовизначення, яке спонукало окремі етнічні спільноти постати націями [84]. Складність розуміння національного самовизначення Марії Шимановської полягає у протиріччях щодо її етнічної, релігійної та національної приналежностей, адже вона була польською єврейкою, народженою під час занепаду Речі Посполитої та періоду розділів цієї держави поміж іншими, її предки походили з Поділля, регіону позначеного поліетнічним та полірелігійним забарвленням, окрім того вони сповідували специфічне релігійне вчення. Беззаперечною у даному контексті виглядає теза Ярослава Грицака щодо особливої енергії, властивої периферіям Речі Посполитої, які дослідник називає «зонами підвищеної креативності» саме через поліетнічний та мультикультурний характер [28, С. 104]. Тож надзвичайна обдарованість Марії Шимановської та ширше представників її роду, цілком підтверджує таку думку, адже відомими представниками, зокрема, польської культури ставали саме

⁸⁰ Філомати — таємне патріотичне та просвітницьке об'єднання студентів Віленського університету (роки функціонування 1817–1823 роках). Члени об'єднання згодом стали видатними поетами, науковцями, громадськими діячами (А. Міцкевич, Ф. Малевський, Ю. Єжовський).

«кресав'яки» — Адам Міцкевич, Чеслав Мілош, Юліуш Словацький та ін. [28, С. 104].

Сьогодні Марія Шимановська вважається видатною польською композиторкою. У даному підрозділі здійснена спроба відновити ідентичнісні виміри мисткині через дослідження генеалогічних аспектів її походження, а також з огляду на специфіку уявлень, властивих часу її життя. Звернення до історії родини Шорів, вивчення їх культурно-мистецької, релігійної, та суспільно-політичної діяльності, допоможе розкрити важливі передумови формування світобачення мисткині, з'ясувати міру спадковості її світоглядних настанов, що впливали на життєтворчість, висунути гіпотези щодо ймовірних національної та релігійної ідентичностей Марії Шимановської, зрозуміти специфіку її політичної позиції. Всі наведені фактори є важливим етапом на шляху до створення цілісної реконструкції творчої біографії артистки, що на сьогодні відсутня у європейському гуманітарному просторі.

Відомо, що рідня мисткині належала до єврейської спільноти, яка мешкала на нинішньому українському Поділлі. Мариня (так називали композиторку вдома), як і її предки за батьківською лінією, входила до закритої напівхристиянської містичної секти франкістів – євреїв, що прийняли католицизм, проте зберігали низку єврейських звичаїв та підтримували традицію шлюбів всередині власної спільноти [7].

Прадідусь Марії Шимановської Еліша Шор та дідусь Шломо Шор за батьківською лінією (після хрещення Лукас Францішек Воловський) – найбільш відомі представники родини. Їхня історія не проводиться як самостійна лінія у працях відомих дослідників франкізму – Я. Доктора, Х. Левіна, П. Мачейка. Утім, аналіз та співставлення фактів їхніх біографій, що представлені у дослідженнях вище згаданих авторів, засвідчують важливий вплив Шорів на становлення та поширення

франкізму та, відповідно, дозволяють виділити їхню лінію як окрему й у такому зрізі розглянути її.

Шори походили із Рогатина⁸¹, що входив до регіону Поділля⁸². Регіон відзначався свободою віросповідання, що створило важливі передумови свободи як сталої риси представників роду та спільноти. Для іудаїзму, зазначає П. Мачейко – автор роботи «Разноплеменное множество. Яков Франк и франкистское движение в 1755–1816», – Поділля було «бунтарською провінцією, де збиралися інакомислячі й відкрито і публічно практикувалися неортодоксальні вірування. Подолія була єдиним місцем у світі, де майже через сто років після смерті Шабатая Цві багато євреїв відкрито сповідували сабатіанство. Деякі рабини також належали до секти і залучали до сабатіанства цілі общини»[75]. Одним із таких впливових подільських рабинів⁸³ був прадід Марії Шимановської Еліша Шор.

Що являло собою сабатіанство? Сабатіанство — це єретичний напрямок іудаїзму, який зародився в Османській імперії та ґрунтувався на вірі у близький прихід Месії, що визволить єврейський народ [132, С.56]. Першим Месією виступив єврейський містик Саббатай Цві⁸⁴, котрий обіцяв забезпечити іудеям новий Єрусалим. Саббатай Цві зібрав багато прихильників, утім сам під тиском турецького султана прийняв іслам, що суттєво підірвало віру в його вчення. Багато його adeptів покаялися у відступництві, проте залишилися ті, котрі пояснювали невітлений план Цві хибним часом для приходу Месії.

⁸¹ На час проживання сім'ї Воловських у Рогатині місто входило до складу Речі Посполитої. Після першого поділу Польщі у 1772 році перейшло до Австро-Угорщини.

⁸² Поділля або «земля Подолія» за тогочасними гебрейськими джерелами включала в себе Подільське, Брацлавське та східні частини Руського воєводства [75].

⁸³ Рабин, ребе, раввін – духовний лідер єврейської громади, керівник юдейської общини, її духовний наставник.

⁸⁴ Саббатай Цві (1626–1676) – кабаліст, один із найвідоміших єврейських лжемесій; лідер масового руху XVII століття, що охопив багато єврейських общин та отримав назву сабатіанство, єретичний напрямок іудаїзму.

Ф. Кандель в «Очерках времен и событий из истории российских евреев» пише: «Посилаючись на вказівки Талмуду, що «син Давида прийде в такий час, який буде або цілком розпусним або цілком невинним», сабатіанці зробили висновок: якщо вже неможливо стати святими, станемо тоді грішниками»[39, С. 37]. Таке обґрунтування напрочуд важливе як для розуміння ексцентричної обрядовості, що практикувалася всередині секти, так і для мотивів подальшого переходу франкістів (колишніх сабатіанців) у католицизм.

Підпільні сабатіанські гуртки Поділля та Галичини розділилися на дві групи, зазначає Ф. Кандель: одні присвятили життя цілковитій аскезі — повсякчасним посту та молитві, інші дозволяли собі прелюбодійство, крадіжки та неправдиві клятви [59, С. 37]. Утім, обидві групи діяли з єдиною метою — наблизити прихід Месії через абсолютизування власних безгрішності або гріховності, залежно від підходу.

Родина Шорів, очевидно, належала до групи із підходом, при якому прихід Месії наближає гріхопадіння, оскільки однією з перших прийняла вчення нового самопроголошеного Месії Якова Франка⁸⁵, при якому сповідувалася цілковита свобода від дійсних в іудаїзмі законів, першочергово законів Тори.

Слід зазначити, що поширення сабатіанства саме на Поділлі обумовлене історичними подіями. З 1672 року за Бучацьким мирним договором Поділля разом із Брацлавщиною перейшло від Речі Посполитої під владу Османської імперії і перебувало під управлінням турків 27 років — до 1699 року. За цей тривалий час євреї

⁸⁵ Яків Франк (нар. Яків бен Єгуда Лейбович) (1726–1791) – народжений у селі Королівка Тернопільської області, польсько-єврейський релігійний діяч. Організував секту, ідеї якої гостро конфліктували з поглядами ортодоксальних євреїв [10]. Повернення Франка на батьківщину, після тривалої відсутності (Яків зростав на території сучасної Румунії, тогочасної Туреччини) та початок його діяльності як проповідника із наближених до місця народження містечок виглядає продуманим, адже, можливо, таке прийняття ідей Франка на Поділлі базувалося на тому, що він сприймався як «свій».

«землі Подолії»⁸⁶ встановили тісні контакти із турками, зокрема, із турецькими євреями-купцями, які розповсюджували вчення Шабтая Цві на місцевих ярмарках [75].

Перебування під турецьким управлінням також змінило систему самоврядування гебрейської спільноти. «Земля Подолія» була частиною Червоної Русі (Руського воєводства або Львівської землі), яка разом із Великою Польщею, Малою Польщею та Волинню, входили до Ва'аду чотирьох земель — головної організації єврейських общин Речі Посполитої. Центр землі Червоної Русі знаходився у Львові — туди сплачували податки євреї Галичини та Поділля, там знаходився місцевий суд. Утім, після повернення Поділля від турків до Речі Посполитої Ва'ад чотирьох земель не зміг відновити цілковитий контроль над регіоном. П. Мачейко констатує, що подільські євреї часто висловлювали незгоду із рішеннями ради або равина Руського воєводства, місцеві общини відмовлялися платити податок Львову, тож 1 червня 1713 року король Август II звелів утворити ще одну, п'яту землю із равіном у Сатанові.

Таким чином, вже на початку XVIII століття гебрейська спільнота Поділля, велику частку якої складали сабатіанці, набула автономії в межах єврейської системи самоврядування. Прадідусь Марії Шимановської Еліша Шор, як стверджують П. Мачейко та Ф. Кендель, був головою сабатіанського руху землі Подолії та старшим членом чи не найвпливовішої сабатіанської родини регіону, адже Шори також «були пов'язані шлюбними вузами із всіма сабатіанцями в головних містах провінції»[75, С. 51], тож прихильність родини, яку здобув Яків Франк після приїзду до Рогатина, сприяла успішному розповсюдженню нового вчення.

⁸⁶ Земля Подолія – назва регіону Поділля, що вживається в історичних гебрейських джерелах; включала в себе Подільське, Брацлавське та східні частини Руського воєводства.

Яків Франк — найбільш ексцентричний єврейський релігійний лідер другої половини XVIII століття, зокрема, він проповідував повну сексуальну свободу між членами секти. Під час відомого антиномістичного обряду у Лянцкороні⁸⁷, з якого почалося активне поширення франкізму на Поділлі, послідовники Франка у приватному будинку танцювали навколо оголеної жінки, котра, за однією з версій, заміняла їм Тору [91]. Цією жінкою була Хайя, донька Еліші Шора (прадідуся Марії Шимановської) та дружина Лейби – сина Саббатая Цві.

Після згаданого обряду у Лянцкороні місцева громада провела слідство, у процесі якого виринуло багато подробиць щодо діяльності секти, зокрема, жінки зізналися, що злягалися із чужими чоловіками на очах у власних. З боку євреїв на франкістів почалися справжні гоніння: їх відлучили від общин у всіх місцевих синагогах, «домовласники виселяли їх, купці не хотіли вступати із ними у торгові відносини, в синагоги їх не впускали, а на вулицях часто ображали і били»[55]. Тобто вже на той час стосунки між ортодоксальними євреями та франкістами набули гострого напруженого характеру.

Шлях до легалізації секти франкісти відшукали через зближення із вищим католицьким духовенством. Так, вони звернулися по захист до відомого подільського єпископа юдофоба Дембовського⁸⁸. Єпископ ініціював диспут між талмудистами та франкістами, що відбувся 1757 року у Кам'янці Подільському, на якому франкісти впродовж десяти днів доводили спорідненість їхніх релігійних переконань із католицькими. Яків Франк не був на ньому присутній, від франкістів виступали Еліша та

⁸⁷ Його опис розлого представлений у романі лауреатки Нобелівської премії Ольги Токарчук «Книги Якова», заснованому на вивченні історичних джерел та ґрунтовному аналізі різноманітних історико-культурних контекстів відповідного історичного періоду[91].

⁸⁸ Миколай Дембовський (пол. Mikołaj Dembowski; близько 1680 – 17 листопада 1757) – польський шляхтич, придворний, римо-католицький релігійний діяч, кам'янецький єпископ.

Шломо Шори, а також Лейб Криса⁸⁹. Після диспуту франкісти також опублікували маніфест із дев'яти пунктів «Звинувачення та відповіді», який містив наступні положення: «Талмуд сповнений богохульства і його слід відторгнути; Бог може прийняти вигляд людини та піддаватися різним пристрастям, окрім гріха; Єрусалим ніколи не буде відроджений, а Месія ніколи більше не прийде» [55].

Звідси випливає, що Шори — передові представники релігійної течії франкізму на Поділлі. Вони були не лише ревними вірянами, але й займалися адміністративними справами секти, теоретично обґрунтовували положення власної віри, відстоювали її на публічних диспутах.

Другий публічний диспут між талмудистами та франкістами відбувся 1759 року у Львові, й одразу після нього близько 500 сектантів прийняли католицизм та стали називатися новонаверненими. Історія Еліші Шора закінчується поміж Кам'янецьким та Львівським диспутами – 1757–1759 роками. Версії щодо його смерті відрізняються у різних джерелах. Після першого диспуту, на якому Еліші Шору вдалося відстояти позиції франкістів, також була прийнята постанова про публічне спалення Талмуду та визнання його шкідливою книгою, за що вболівали франкісти. Саме у період спалення Талмуду на площах подільських міст помирає протекціоніст франкістів єпископ Дембовський, тож франкісти залишаються сам на сам із лютю ортодоксальних євреїв. У виданні незалежного культурологічного часопису «І» «Гебрейський Львів» (вип.51) подано наступні відомості: «На франкістів обрушилася лють не тільки верхівки єврейського суспільства, але і простих євреїв. Під час сутичок з юрбою загинув Еліша Шор, один із найбільш активних діячів секти, що згодом пошанувався франкістами як святий»[50]. Іншу версію висувають автори статті про Рогатин М. Аміхай, Д. Стокфіш, Ш. Барі у 48 випуску

⁸⁹ Лейб Криса – кабаліст, сабатіанець, керівник об'єднання сабатіанських груп на Поділлі, за рік до появи Франка мав багато послідовників «крисистів», але після приходу Франка віддав йому першість, хоч час від часу сперечався за владу [75, С. 41].

«Гебрейського Львова»: «Коли Дембовські помирає, Франк втрачає патрона і переїжджає до Туреччини. Туди ж переїжджають і його послідовники, а з ними і Еліша Шор. Однак турки дізнаються від гебреїв про перверзії, які з ним пов'язані, переслідують і ув'язнюють Шора. 1757 року він помирає у турецькій в'язниці. Так закінчується його історія»[135].

До першої версії схиляється також дослідник історії російських євреїв Ф. Кандель: «І справді, правовірні євреї, розлючені гоніннями Талмуду, брутально напали на відступників. Один із них, Еліша Шор, вшанований франкістами як «святий», був вбитий, багато втекли у турецьку Молдовію, але й там євреї їх переслідували» [39, С.39]. Важливо, виходячи з обидвох версій, що Еліша Шор загинув за свої релігійні переконання. Якщо спиратися на версію про вбивство Еліші у процесі сутичок із ортодоксальними євреями, очевидно, що для решти членів родини Шорів зв'язок із талмудистами був втрачений остаточно.

Розірвання зв'язків із ортодоксальними євреями визначає однією із головних цілей Якова Франка І. Єзерська, авторка статті «Релігійні конверсії у Львові наприкінці XVII – у XVIII століттях». І. Єзерська переконує, що у хрещенні Я. Франк вбачав для себе та своїх прибічників спосіб вибратися із зубожіння та ізоляції й стати частиною більш широкої, до того ж панівної, католицької спільноти⁹⁰.

У метриках Катедрального собору міста Львова, поданих у статті І. Єзерської, звертає на себе увагу запис №509 від 7 жовтня 1760 року: «Лукас Францішек, син “шляхетних” Францішека Воловського і Маріанни, законного подружжя. Хресні: “шляхетні” Павло Рудницький, Маріанна Моцинська» [35, С. 587]. Майже очевидно, що наведений запис фіксує акт хрещення батька Марії Шимановської – Лукаса Францішека Воловського. На це вказує низка фактів, поданих у

⁹⁰ Попри свободу, яку отримали франкісти після хрещення, привілеї належали католикам – титульній релігійній ідентичності Речі Посполитої.

статті Анни Верніцької «The Wołowski of Waliców: area, people and artefacts»:

- Після хрещення родина Шорів отримала прізвище Воловські, а Шломо Шор став Лукасом Францішеком Воловським;
- Дружину Лукаса Францішека Воловського звали Маріанна (до шлюбу Лянцкоронська);
- У шлюбі Лукаса та Маріанни народилося шестеро дітей, третьою дитиною був Лукас Францішек Воловський, названий на честь батька [182, С. 204];
- У свідоцтві про смерть батька мисткині Лукаса Францішека Воловського вказано, що той народився 1759 року у Львові [182, С. 204].

Співставлення джерел, поданих у статтях І. Єзерської та А. Верніцької, — метрик Катедрального собору міста Львова та свідоцтва про смерть Ф. Воловського — дозволяє стверджувати, що родина Шорів (Воловських) разом із Я. Франком до 1759 року переїхала до Львова, де народився та 7 жовтня 1760 року був охрещений син, названий на честь батька – Лукас Францішек Воловський. Даний факт є важливим для цілісної реконструкції творчої біографії Марії Шимановської, адже заповнює прогалини у знанні генеалогії мисткині, дозволяє скласти цілісну картину міграції (переїздів) родини Шорів-Воловських та фіксує факт проживання родини (народження та хрещення батька мисткині) у Львові.

Важливо, що у наведених І. Єзерською метриках Катедрального собору, біля імен окремих франкістів наближених до Якова Франка – загалом 15 людей із 500 новонавернених, – стоїть епітет *generosus* або *nobilis*, котрий застосовувався у тогочасних документах для означення шляхтичів. Дослідниця зазначає, що кожен із 15 привілейованих

франкістів прийняв хрещення раніше і з'являється у списку новонавернених у зв'язку з хрещенням власних дітей [35, С.555].

До почесного переліку франкістів-шляхтичів входить подружжя Францішека та Маріанни Воловських. З огляду на важливу роль родини Шорів для становлення секти їх приналежність до вузького кола франкістської еліти не викликає подиву. Проте, адаптація франкістів при хрещенні не мала жодної правової сили на державному рівні, підкреслює І. Єзерська, адже до шляхетного стану приймав людину винятково сейм [35, С. 555].

Присвоєння родині Воловських епітету *nobilis* переконливо свідчить на користь того, що одним із важливих поштовхів до прийняття ними католицизму, окрім релігійно-світоглядних переконань, була практична можливість асимілюватися та підвищити свій соціальний статус. Ба більше, Воловські хотіли належати до найвищих верств католицького суспільства і застосовували для цього всі методи.

Дане припущення підтверджує подальша історія родини Воловських, яку дослідив у статті «La Famille Wołowski, ses origines, son histoire» Адам Гальковський. Гальковський зауважує, що вже у перші роки існування Варшавського університету⁹¹, серед студентів закладу налічується 21 із прізвищем Воловські [132, С.220]. І хоча родина Воловських була численною⁹², й на сьогодні складно визначити ступінь спорідненості згаданих студентів із Елішею Шором, очевидно, що Воловські активно користувалися новими можливостями, які відкривалися їм як католикам.

⁹¹ Варшавський університет – був заснований як Королівський університет Варшави 19 листопада 1816 року указом російського імператора Олександра I та проіснував до Листопадового повстання 1830 року. Заняття проводилися на п'яти факультетах – права, медицини, філософії, теології, природничих наук і образотворчого мистецтва.

⁹² Лише у метриках Катедрального собору Львова за 1759–1761 роки, поряд із Францішеком Лукасом Воловським молодшим хрестяться Францішек Йозеф, Міхал, чотири Маріанни, Маргарита Казимира, Фелікс, Розалія, Іоанн Канті[35].

Із одинадцяти дітей Францішека та Барбари Воловських (батьків Шимановської), підкреслює Гальковський, окрім Марії Шимановської, варто згадати її братів — Яна Ігнація та Теодора: «Перший був капітаном польської армії та брав участь в наполеонівських кампаніях 1809 та 1812 років. Він також володів графством Грубешів⁹³ та отримав почесний орден Воєнної доблесті. Другий брат був радником та цензором у Комітеті іноземної цензури Королівства Польща. Обидва були облагороджені у 1839 році»[132, С. 220]. Інший брат мисткині Францішек Воловський працював юристом, і, ймовірно, був випускником юридичного факультету Варшавського університету. Доля решти дітей Францішека та Барбари залишається не вивченою. Утім, достеменно відомо, що Казимира та Станіслав супроводжували на той час розлучену Мариню у великому гастрольному турне Європою, де брат виступав її особистим імпресаріо, тож володів необхідними навичками комунікації та підрахунків.

Таким чином, після хрещення Воловські отримали рівні із католиками права та можливості, якими активно користувалися — навчалися в університеті, займали високі державні посади, вели успішний бізнес⁹⁴. Окремі члени молодшого покоління Воловських своїми заслугами перед державою здобули таке бажане для їх пращурів офіційне шляхетство та сімейний герб.

Завзяття, із яким охрещені франкісти йшли до успіху, непокоїло та часом обурювало католиків. Ф. Кендель наводить скаргу депутатів, яку вони висунули у 1764 році на коронаційному сеймі: «По всій Польщі розмножилася порода неофітів (новонавернених), які з природженою спритністю та жадністю до шляхетських переваг добиваються державних

⁹³ Грубешів (пол. Grubieszów) — місто у східній Польщі, розташоване на річці Гучва, за 5 км від кордону з Україною.

⁹⁴ У Варшавському путівнику 1826 року, зазначає А. Гальковський, було шість пивоварів із прізвищем Воловські, але найбільш популярна пивоварня належала Францішеку та Барбарі Воловським [132, С. 220].

посад та придбання сільських угідь у збиток родовитій шляхті»[39, С.40]. Сейм навіть прийняв певні обмеження на покупку землі та державні посади для франкістів, утім, під тиском церкви їх зняли, щоб якомога більше людей заохотити до переходу у католицизм. Таку позицію обумовлювала, зокрема, глибока політична криза Речі Посполитої, котра була виснажена постійними конфліктами, у тому числі й релігійного спрямування, тож мала дбати про навернення у католицизм, задля стримування релігійних амбіцій інших конфесій.

Тож, у першій третині ХІХ століття, наголошує Миколай Глінський, франкісти, котрі осіли у Варшаві, вже здобули стабільне фінансове положення. Вони також займалися підприємництвом, володіли фабриками, вступали до ложі масонів, поповнювали спільноту варшавської інтелігенції, впливали на політичне життя Речі Посполитої у Польщі [135]. Частина франкістів ідентифікувала себе польськими патріотами, беручи участь у національних повстаннях. Так, рідні брати Марії Шимановської Ян Ігнацій та Теодор працювали на польську державу та армію. Дружина брата-юриста Францішека – Текла Воловська – написала історію Польщі «*Historya Polska*» (!), Марія Шимановська долучилася до створення музики для польської патріотичної збірки Юліана Немцевіча «*Śpiewy historyczne*». Тобто, родина Воловських, поряд із іншими варшавськими франкістами, зробила значний внесок до культурного розвитку Польщі.

Утім, щирість намірів неофітів під час прийняття ними католицизму піддавалася сумніву автохтонними польськими католиками багато десятиліть поспіль після самого акту хрещення. Згадана вище успішність та високі доходи франкістів призвели до формування міфу про Іудеополонію. Вперше він з'являється у творі Зігмунда Красінського «Небожественна комедія» і його суть полягає у тому, що Польщею таємно керують євреї. Віра у цей міф зберігається до наших днів, пише М. Глінський [135].

Прикметними щодо розуміння того, як сприймали жителі колишньої Речі Посполитої франкістів, є листи і спогади Франца Ксавера Моцарта, у яких він неодноразово згадує Марію Шимановську у контексті «секти», під якою вочевидь розуміється саме франкістська спільнота. Вперше Франц Ксавер згадує Мариню у «Щоденнику для Йозефіни» 1 червня 1819 року, під час свого перебування у Варшаві, коли йому не вдалося здійснити візит до Шимановської через зайнятість мисткині: «Обставини у дами, названої останньою, дуже сильно змінилися; вона тепер дає уроки. Однак її голос ще має вплив, особливо серед послідовників її секти»[59, С.146]. Відтак розуміємо, що принаймні на період шлюбу (Шимановська розлучилася 1820 року), релігійна ідентичність мисткині сприймалася як пріоритетна, певною мірою визначальна, і що найважливіше — була широко відомою сучасникам, засвідчувалася як щось безсумнівне. Хоча тон запису очевидно іронічний, все ж варто відзначити, що попри ніби-то втрачений професійний вплив, Франц Ксавер все ж вважає за необхідне відвідати Шимановську. З цього можемо зробити висновок, що її роль у культурно-мистецькому житті Варшави була достатньо визначальною.

Вдруге Ф. Моцарт згадує М. Шимановську крізь призму її зв'язку з франкізмом 27 червня того ж року, вже після знайомства з артисткою: «На попередніх сторінках я забув зазначити, що рондо з мого концерту наробило у В[аршаві] стільки галасу, що я цілком піддався на — хочеться сказати нестримні — прохання Шим[ановської] (Марії – прим. наук. ред.), і мусив дати їй його переписати. Щоправда, вона урочисто й вірно пообіцяла мені не випускати його з рук, поки його не вигравірують, але я все одно давав його неохоче. Не зміг відчепитися; ти ж знаєш заповзятість цієї секти»[59, С.158]. Знову засвідчуємо акцентоване роздратування саме щодо приналежності Шимановської до франкізму, який стає визначальним тлом для сприйняття її особистості. Властива франкістам наполегливість, що могла переходити у нав'язливість, очевидно не викликала у Ф. Моцарта

симпатії, що чітко зчитується із наведеного уривку. Можна припустити, що схожі погляди були у значної частини автохтонного католицького суспільства. Важливо підкреслити, що Ф. Моцарт відмічає цей контакт у власному «Щоденнику» і попри всі застереження дає Шимановській скопіювати власний твір! Цей фрагмент також є свідченням власне особливостей самої Марині. З нього випливає, що вона активно перебуває у вирі мистецьких подій і не просто цікавиться новими композиторськими іменами, а й наполегливо долучає їх до власної професійної діяльності. Тож, на думку досвідченої музикантки, якою була Шимановська на час їхньої зустрічі із Ф. Моцартом, вона відмічає його таланти, хоча звісно, достеменно не можемо визначити, якою мірою мисткиня сприймала Ф. Моцарта — як унікально неповторного автора і виконавця чи як сина значно більш відомого та вже суттєво міфологізованого В. А. Моцарта.

Ще однією причиною сумнівів у нещирості франкістів стала закритість їхньої спільноти. У перший рік після хрещення франкістів, пише Ф. Кандель, за головою секти Яковом Франком пильно слідкували, читали його листи до дружини і виявили, що містик оточений неналежною шаную, спонукає прибічників залишатися вірними уставу секти та допускає багатоженство. Відтак, у 1760 році Франка арештували, допитали та ув'язнили у фортеці при монастирі міста Ченстохова «за створення секти та приписування собі божественного походження»[55, С.39].

За настановами Якова Франка, новонавернені лише формально змінили віру, але при цьому залишили свою внутрішню обрядовість, слідували «Зогару», зокрема, одружувалися винятково із членами спільноти, щоб уникнути асиміляції.

Факт одруження Маріанни-Агати Воловської із членом іншої впливової франкістської родини Теофілем Юзефом Шимановським підтверджує дотримання цих настанов навіть через 20 років після смерті

самого Франка⁹⁵. Важливо зазначити, що Теофіл Юзеф доводився двоюрідним братом Марії Агати – батько мисткині Францішек та мати Теофіла Агата були рідними братом та сестрою. Подібно до Марині, її рідний брат Францішек взяв собі за дружину двоюрідну сестру Теклу Воловську — вона була донькою Луї — рідного брата батька мисткині, а її молодша сестра Казимира також вийшла заміж за двоюрідного брата, адвоката Яна Тадеуша Воловського. Більше того, навіть онуки Марії Шимановської підтримували франкістські шлюбні традиції. Так, доньки Марії Шимановської – Хелена та Целіна – стали свахами, одруживши власних дітей. Син Целіни Міцкевич (нар. Шимановської) від її шлюбу з Адамом Міцкевичем Владислав одружився з двоюрідною сестрою, донькою Хелени Малевської (нар. Шимановської) від Францішека Малевського — Марією.

Звідси випливає, що впродовж багатьох десятиліть після хрещення Воловські зберігали звичний життєвий уклад секти, що не вбачав суперечності у зв'язку між близькими родичами та ймовірно і надалі проповідував повну сексуальну свободу між членами секти. Можна припустити, що саме релігійні переконання й традиції стали на заваді нового шлюбу Марії Шимановської — серед широкого, та все ж обмеженого кола франкістів, мисткиня не знайшла собі пари, а стосунки з чоловіками «ззовні» хоча й були теплими (як-от з Б. Торвальдсеном у світлі їхнього листування), проте, не мали жодних перспектив на майбутнє.

Нарешті, недовіра католиків до франкістів виникала на підставі співпраці останніх із росіянами. Після ув'язнення Якова Франка у Ченстохові, у 1760-х роках, коли Російська імперія все більше перехоплювала контроль над Річчю Посполитою, представники Я. Франка відвідали центри російського православ'я у Смоленську та Москві із

⁹⁵ Яків Франк помер 1791 року у статусі збіднілого графа в австрійському містечку Оффенбах. Марія-Агата Воловська взяла шлюб із Теофілом Шимановським 1810 року.

пропозицією переходу десятків тисяч євреїв у православ'я в обмін на свободу свого наставника [50]. Наявні джерела свідчать, що поїздка не мала успіху і довірених осіб Я. Франка вислали з Росії. Утім, під час Першого поділу Польщі у 1772 році, російські війська увійшли до Ченстохова і франкістського Месію було визволено із в'язниці за особистим наказом головнокомандуючого. Звідси з'явилася не підтверджена офіційними документами думка, що франкісти вели агентурну роботу для російської армії [50].

На сьогодні, навколо франкістсько-російських відносин більше питань, аніж відповідей. Ця тема заслуговує спеціального дослідження. Утім, із сукупності вище наведених фактів випливає, що новонавернені по-різному проявляли себе у польському суспільстві. Частина із них брала активну участь у польських національно-визвольних рухах, частина – співпрацювала із владою Російської імперії.

Звертає на себе увагу показове завершення згадуваного роману Ольги Токарчук «Книги Якова», який базується на актуальних дослідженнях біографії Якова Франка та історії руху франкізму, де Марія Шимановська з'являється у ролі рятівниці таємниць франкістської спільноти. Справа у тому, що в 1820-х роках Юліан Брінкен розпочав написання книги «Секта іудеїв-согаристів у Польщі та Західній Європі. Йосиф Франк. Його вчення та послідовники» на замовлення рідного брата мисткині Яна Кантія Воловського⁹⁶. Як зазначається у романі, у 1825 році робота над книгою зупинилася за проханням талановитої піаністки пані Шимановської. Достеменно не відомий мотив дій композиторки, але можна припустити, що публікація книги, на думку Марині, могла нанести репутаційні збитки особисто їй, родині Воловських або ж усім членам

⁹⁶ Ян Кантій Воловський як адвокат виграв судовий процес для клієнта Олександра Броніковського (псевдонім – Юліан Брінкен), письменника. Коли виявилось, що клієнт не має грошей, щоб оплатити процес, пише О. Токарчук, Ян Кантій попросив про гонорар у вигляді роману[91, С.936].

секти. Адже основна передумова існування франкізму полягала у його таємності, закритості, відсутності достеменних письмових свідчень.

Відтак, незважаючи на те, що в опрацьованих дослідниками творчої біографії Марії Шимановської джерелах (листах, мемуарах її близького кола спілкування тощо) відсутні відомості про специфіку духовного життя та релігійні погляди мисткині, ці складові були вагомими, адже родина Марині брала активну участь у формуванні нової релігійної течії, стояла біля витоків франкізму, повсякчас долучалася до формування його догм. Більше того, частина представників родини вважалася божествами для сектантської спільноти: Хайя Шор – втіленням Хшіни (Діви), Еліша Шор – одним із апостолів, святим, що утворювало певний статус, передбачало відповідальність щодо збереження, дотримання та наслідування настанов франкізму.

Аналіз національної, політичної та релігійної ідентичностей мисткині неможливий без вивчення та врахування історії родини Воловських й історії руху франкізму. Заглиблення у специфіку франкістського світогляду, розуміння важливої ролі родини Воловських й персонально М. Шимановської в історії секти стирає суперечності у розумінні життєвих та кар'єрних рішень композиторки та дозволяє трактувати позицію Марії Шимановської в історичному контексті складних польсько-українсько-російсько-єврейських стосунків як позицію представниці вузької спільноти франкістів, котра насамперед захищала інтереси цієї групи.

Подальші дослідження у цьому напрямку слугуватимуть появі нових фактів, що незалежно від підтвердження чи спростування, суттєво розширять можливості розуміння біографії однієї із найдивовижніших романтичних мисткинь.

3.2. Україна на мапі географічних локусів біографії Марії Шимановської.

Марію Шимановську сьогодні беззаперечно ствердно ідентифікують як видатну *польську* піаністку та композиторку. 2019 рік одноголосним рішенням Сенату Польщі на пленарному засіданні 13 грудня 2018 року був визнаний роком Марії Шимановської [151]. Композиторка, до слова, народилася 14 грудня 1789 року за новим стилем, тож навіть дата прийняття даного акту вшанування творчості мисткині у переддень 200-річчя від її народження, видається, обрана символічно.

Однак, доля Марії Шимановської — складне та химерне сплетіння не лише польської, а й єврейської, української та російської ліній, кожній із яких належить власна роль у формуванні її унікальної особистості, відтак, вони заслуговують окремого розгляду.

Тема України у творчій біографії Марії Шимановської досі не становила предмет спеціальних дослідницьких пошуків та розглядалася лише у контексті гастрольного турне артистки, маршрут якого пролягав через низку сучасних українських міст. Найбільш розлого цю частину її гастролей описали польські письменники-літературознавці Теофіл Сига і Станіслав Шеніц в одній із перших монографій, присвячених композиторці, – «Марія Шимановська та її часи», виданій 1960 року [168]. Текст монографії, написаний у науково-популярному стилі, наповнений як цитатами з оригінальних джерел, так і вигаданими діалогами. В його основі – листи Марії Шимановської батькам до Варшави, у яких вона ділиться подробицями й враженнями від перебування в українських містах, випуски газети *Kurier Warszawski* з рецензіями на виступи артистки там, а також спогади сучасників мисткині про побут цього краю та про його видатних діячів.

За наведеними матеріалами Сизі та Шеніцу вдалося реконструювати гастрольний маршрут артистки Україною. У монографії також містяться згадки про зали, у яких відбувалися концерти, людей, котрі надавали допомогу мисткині з організацією концертів або супроводжували під час переміщень між містами, відомості про ціни на квитки та реакцію публіки на виступи артистки. Суттєву проблему даного дослідження становить відсутність посилань на джерела, що на них спираються дослідники. Тож фактично неможливо від'єднати правдиві відомості від художнього вимислу. Лише частину фактів під час опрацювання даної роботи вдалося перевірити, і також лише частину джерел ідентифікувати, що не дозволяє впевнено спиратися на цю роботу. Хоча варто зазначити, що об'єм зібраної інформації, а також кількість тем, що її торкаються дослідники, й дотепер викликає інтерес та не може ігноруватись під час роботи над конструюванням культурних ідентичностей мисткині.

Інший музикознавець радянського періоду Ігор Белза, чиє друге доповнене⁹⁷ видання монографії про композиторку «Цариця звуків. Життя та творчість Марії Шимановської» вийшло друком 1989 року, в описі відвідин мисткинею українських локацій користувався матеріалами радянських архівів, а саме фондів Центрального державного архіву літератури та мистецтв СРСР, де зберігаються листи Марії Шимановської та її сестри Казимири до подружжя В'яземських⁹⁸. Друзям, Петру та Вірі В'яземським, мисткиня надсилала листи до Москви з України, інформуючи про своє перебування тут та подальші концертні плани.

Сучасні дослідники творчості Марії Шимановської не поверталися та не ревізували тему України, обмежуючись лише короткою

⁹⁷ Перша монографія Ігоря Белзи «Марія Шимановська» була опублікована 1956 року [6].

⁹⁸ М. Шимановська та подружжя В'яземських (Віра та Петро) познайомилися у Варшаві близько 1819 року, коли П. В'яземський приїхав до Варшави працювати помічником царського комісара.

фактологічною згадкою про цю частину гастрольного маршруту мисткині. У 2023 році вийшла друком мала монографія «Шимановська» Данути Гвідзаланки, де короткий розділ *На кресах*⁹⁹ на кількох сторінках пропонує новий варіант розуміння та інтерпретації українського шляху мисткині. Втім, цей розділ спирається на вже згадуване дослідження Сиги та Шеніца, вплітаючи шлях Шимановської Україною у загальну картину її концертної подорожі.

Відтак, ревізія наявних та пошук нових матеріалів, що торкаються України, є важливою частиною цілісної реконструкції творчої біографії Марії Шимановської, адже дозволяє реактуалізувати цей зв'язок відповідно до сучасних уявлень щодо впливу географічних топосів на творення ідентичності особистостей.

Цінними архівними знахідками у даному контексті, на які спирається підрозділ, є три портрети Марії Шимановської, два з яких не згадуються у жодній з існуючих дослідницьких праць про мисткиню, а також ноти творів композиторки, що їх зберігають фонди Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника.

Інноваційними є і матеріали, віднайдені у випусках львівської газети *Gazeta Lwowska* за 1823 рік, що до сьогодні також не залучалися

⁹⁹ Коректність застосування терміну *креси* у назві розділу монографії становить питання через свою анахронічність щодо сучасного гуманітарного дискурсу. Адже термін Східні креси (польською *Kresy Wschodnie*) увійшов до широкого вжитку вже у середині XIX століття, – через два десятиліття після смерті Марії Шимановської, – у творах польського поета та географа Вінцента Поля, тому не відбиває реалій, актуальних для періоду, що описується Д. Гвідзаланкою. Також, до тієї частини сучасних територій України, що їх було прийнято вважати Східними кресами (сучасна Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська та Волинська області) не входили такі міста як Київ, Умань, Тульчин, Житомир та Вінниця – місцини концертно-туристичного маршруту Шимановської. Французький історик Даніель Бовуа, який займається темою українсько-польських стосунків, вважає, що термін *креси* актуальний лише як метапростір пригоди й втраченого раю, що проте, назавжди залишиться мітом. На сьогодні термін *креси*, доречно зазначає Бовуа, має занадто сильне полоністичне забарвлення, здатне лише дражнити східних сусідів [10]. Тож цей відчутно колоніальний відтінок даного поняття суттєво позбавляє можливості сучасного розуміння географічного контексту подорожі Шимановської Україною.

дослідниками. Це — відгук на концерт Марії Шимановської у місті Кременець, оголошення про прибуття мисткині до Львова, спеціальний анонс її концерту там, рецензія на концерт й повідомлення про відбуття до Варшави. Ця інформація дозволяє впевнено окреслити організацію та таймінг цього етапу подорожі піаністки українськими містами. Розшукані та перекладені з польської та німецької згадки про Марію Шимановську, опубліковані тогочасною пресою, а саме газетою *Kurier Warszawski* та *Allgemeine musikalische Zeitung*, дозволили переосмислити відомі факти та виявити цікаві деталі щодо перебування мисткині в Україні, на які дослідники творчої біографії композиторки до сьогодні не звертали уваги.

Серед новітніх дослідницьких матеріалів важливою є книга Світлани Немагай «Листи про музику. Кореспонденція», що вийшла друком 2018 року, у якій вперше з французької на білоруську перекладено та опубліковано у повному обсязі дев'ять листів Марії Шимановської до Міхала Клеофаса Огінського [65].

Тож, завдання підрозділу — на основі віднайдених архівних, найновіших дослідницьких матеріалів, критичної ревізії наявних розвідок раніших часів охарактеризувати зв'язок Марії Шимановської з Україною, здійснити переоцінку його ролі у контексті культурних ідентичностей мисткині.

Авторитетні дослідники творчості Марії Шимановської, зокрема І.Белза, Т. Сига, Д. Гвідзаланка, а також оригінальні джерела доби — преса та листи Марині до батьків, — засвідчують щонайменше два візити мисткині на територію сучасної України.

Перший відбувся у 1823 році. Артистка дала концерти у низці українських міст перед тим як рушила у кількарічну гастрольну подорож на захід Європи. Пізніше, після переїзду на постійне проживання до Санкт-Петербургу у 1828 році, Мариня здійснила ще один спеціальний візит до Києва, анонсований журналом *Journal de St.-Peterburg*: «Пані

Шимановська, піаністка їх Величностей імператриць, прибуває сюди після тривалої відсутності і подорожі, яку вона здійснила за кордоном. <...> Вона планує лише ненадовго залишитись в Москві і після поїздки до Києва влаштуватись у Петербурзі» [цит. за 8, С. 98].

Таким чином, неможливо говорити про відвідини Марією Шимановською українських міст та містечок як про вимушені чи випадкові. Концертний тур артистки містами сучасної України 1823 року був спеціальним та заздалегідь спланованим, як і повторний візит артистки до Києва з Москви вже у 1827 році!

У своїй роботі 2008 року «Кріпацтво, соціум та мистецтво у Російській імперії» Річард Стітс пише: «У турне 1823 року вона [Шимановська – М. Я.-П.] завітала до Києва під час щорічних Контрактів, а потім рушила у глибину українських провінцій — до Тульчина, Житомира, Дубно, Кременця, Львову та Вінниці» [163, С.114]. Чому мисткиня їхала концертувати «у глибину українських провінцій» та обрала цю неочевидну, порівняно із Римом, Парижем, Лондоном та іншими великими європейськими містами, місцевість для гастролей? Адже продуманість та спрямованість на здобуття успіху у максимально уявних масштабах відрізняють Шимановську протягом цілого, хоч і нетривалого життя. Що мали і могли дати конкретно ці гастролі, чи можна реконструювати мотивацію артистки, враховуючи всі наявні на сьогодні матеріали?

Враховуючи те, що на різних етапах біографії Марії Шимановської її рішення демонструють виваженість й ретельне планування, можна припустити наявність певної стратегії цієї подорожі мисткині, що могла скеровуватися релігійними, національними, у певному розумінні патріотичними, політичними, а ймовірно і винятково комерційними мотивами.

Про релігійний мотив подорожі Шимановської, пов'язаний із вирішенням внутрішніх справ франкістської громади, свідчать доноси знаменитого варшавського агента Російської імперії Генріка Макротта. Шпигун Макротт неодноразово писав особисті доноси на франкістів та зокрема на сім'ю Воловських, у яких переконував царську владу, що зустрічі франкістів мають таємний політичний контекст. Першим у поле зору Макротта потрапив старший брат Шимановської капітан Ян Ігнацій Воловський, який під час опери Гаспаро Спонтіні «Весталка» на словах «Хвала вільним народам, кінець тиранам» разом із групою академіків публічно проявив надмір емоцій, а саме: «Гупав шаблею об підлогу, тупотів та кричав»[137]. У наступних звітах Макротт звернув увагу на Францішека Воловського — кузена мисткині. Про адвоката Воловського російський агент писав, що той працює над таємним меморіалом, поки франкісти, що «часто збираються у Францішека Воловського під приводом слухання концертів пані Шимановської» планують якусь змову [137].

Особливу ціль Макротт вбачав й у відвідинах Марією Шимановською Києва. Незадовго до поїздки мисткині з'являється наступний його рапорт: «Вчора ввечері у пивовара Йозефа Каплінського (чия сім'я також належала до спільноти франкістів — *М. Я.-П.*) мало місце зібрання вихрещених Жидів. <...> Багато говорили про майбутню подорож Шимановської до Києва, де вона серед інших справ має зайнятися справами вихрещених Жидів із Варшави – і здається, що ця зустріч організована спеціально у зв'язку з тією подорожжю»[137]. Макротт додає, що дізнався прізвища деяких присутніх на тій зустрічі, поміж яких Шимановська була єдиною жінкою.

Немає підтвержень, що підозри, які висував Воловським Генрік Макротт, збігалися з дійсністю. Марія Шимановська, як і її предки з батьківської гілки, дійсно була однією із впливових фігур франкістської релігійної спільноти (детальніше про це йшлося у підрозділі 3.1.). Під час

Київських контрактів, які артистка відвідала у січні 1823 року, вирішувалися найрізноманітніші суспільні та особисті справи (люди приїжджали з різних куточків імперії, щоб купити земельну ділянку, розірвати шлюб або навіть підготувати змову!). Не виключено, що Шимановську могли делегувати для вирішення окремих питань секти. Слід підкреслити: рух франкізму походив та був широко розповсюджений саме на Поділлі, тож під час Київських контрактів сектанти варшавської та подільської франкістських громад ймовірно бачилися й обмінювалися важливою інформацією.

Беручи до уваги факт, що приналежність українських міст, які відвідала у 1823 році Марія Шимановська до Російської та Австрійської імперій на початку XIX століття була швидше формальною, а міста залишалися населені переважно поляками (польська шляхта керувала кожним із них), українцями та євреями, небезпідставним є припущення, що турне М. Шимановської могло підсилюватися й прагненням підтримувати польську культурну ідентичність на цих землях. Тим паче, участю у написанні музики до безпрецедентно популярної збірки «Історичних пісень» Юліана Немцевича 1816 року, мисткиня заслужила собі репутацію палкої польської патріотки. Ця її особливість неодноразово підкреслюється у наведених критичних джерелах.

Сучасники артистки з різних куточків колишньої Речі Посполитої підкреслювали, що музичний талент мисткині є предметом національної гордості поляків. До прикладу, після концерту Шимановської у місті Вільно (сьогодні Вільнюс) у 1822 році, місцевий лікар, професор та поціновувач мистецтва Йозеф Франк у своїх «Щоденниках» писав: «Поляки можуть пишатися пані Шимановською, яка провела у нас вечір, їдучи до Санкт-Петербурга. З цією гарною, доброю та цікавою людиною ми познайомилися у Варшаві 1820-го року. Мало хто з піаністів здатен подарувати стільки насолоди»[131, С. 267].

Співвітчизники артистки, що проживали на землях сучасної України, також акцентували на унікальності та важливості музичного дару Шимановської для польської національної культури. Так, після концерту мисткині у приміщенні Житомирського міського театру на вулиці Бердичівській, газета *Kurier Warszawski* №75 від 29 березня 1823 року опублікувала подячний лист від волинян, складений генеральним інспектором шкіл Волинського і Подільського намісництв Яном Непомуком Вилежинським¹⁰⁰, що починається наступними рядками: «Кохати батьківщину, любити і мати всяку літературу, надихати смертних затишними зустрічами приємним складом, — усе це для наших польок завжди було легко і властиво. Але поєднання описаного вище з досконалістю музичного таланту, що зачаровує уяву, дотепер не було властивим землі нашій даром. Пані, володіючи цим талантом на взірцевому рівні, Ви прикрашаєте нових польських жінок красивим, приємним, милим та корисним»[148].

У даному коментарі проявляється зміна гендерних диспозицій, властива початку ХІХ століття. Чиновник акцентує на гендерній приналежності мисткині, але відгукується про її сценічну діяльність у позитивному контексті. Ян Вилежинський також вбачає у місії композиторки просвітницький компонент, що дає молодому поколінню польок орієнтир щодо ставлення до музики, спонукає підвищувати свій рівень музичної освіти і вдосконалювати власні таланти за прикладом Марії Шимановської. Мисткиня набуває статусу позитивної рольової моделі, отримуючи у такий спосіб помітний медійний вплив – її вирізняють як кращу, значною мірою легітимізуючи у суспільній думці нові поведінкові патерни, актуальні для рішень та поведінки Шимановської у різних контекстах.

¹⁰⁰ Ян Непомук Вилежинський (польською Jan Nepomucen Wyleżyński) (1779–1829) — генеральний інспектор шкіл та всіх навчальних закладів з Віленського університету та Варшавського товариства наук, почесний опікун шкіл.

Нарешті, примітним щодо національної свідомості поляків колишньої Речі Посполитої, що мешкали на території сучасної України, є коментар кременецького оглядача, наведений *Gazeta Lwowska* №35 у випуску від 24 березня 1823 року: «Додамо, що спів Каталані запам'ятався нам ще з часу її перебування у нас; але вроджена у кожному полякові любов до національного, справедливо робить ім'я Шимановської дорожчим та прив'язує до нього пам'ять, адже пов'язане воно з національною гордістю.

Виняткові таланти завжди у своїй країні були в пошані. Ми раді зазначити, що ім'я Ліпінського стає гучним у Європі. Ми впевнені, що своєю красивою грою пані Шимановська у подорожі, яку вона планує здійснити до обидвох країн, зробить честь та шану нашій країні і залишить там після себе таку ж приємну пам'ять, як і тут»[133, С. 246].

Відома італійська співачка Анжеліка Каталані відвідала Кременець у 1820 році. Вдячні містяни навіть переіменували одну з вулиць міста — Огрудну — на її честь (сьогодні вулиця Юліуша Словацького). Слід зазначити, що слава Каталані на той час вже була дуже гучною по всій Європі, на відміну від Марії Шимановської, котра лише через кілька місяців після виходу кременецької рецензії поїхала підкорювати західноєвропейські сцени. Прикметно, які поняття залучені до характеристики мисткині, що на час написання відгуку ще не набула слави всеєвропейської зірки — національні пам'ять та гордість. Адже саме сила мистецького таланту усвідомлена тут як потужний елемент побудови національної — польської у даному контексті — ідентичності. Тож, таке порівняння на користь Шимановської, не лише неабияк лестило та робило їй честь, а й певною мірою створювало очікування, що й у поляків буде така чудова та відома мисткиня, як згадувана італійка Каталані, через що польська культура отримає гідну репрезентацію на міжнародній арені.

Таким чином, навіть якщо збереження польської національної та культурної ідентичності не було усвідомленою метою концертної мандрівки Марії Шимановської українськими містами колишньої Речі Посполитої, у цих місцинах її визначали саме як талановиту *польську* артистку, пишалися нею та ідентифікували як актуальну рольову модель. Взаємодія із Шимановською як живою представницею пантеону національних культурних діячів, підіймала національний дух принаймні тим полякам, які входили до числа її слухацької аудиторії.

Сучасна польська дослідниця творчості мисткині Данута Гвідзаланка припускає, що одним із важливих поштовхів до її активної й тривалої гастрольної діяльності було прагнення до мандрівок й відвідин нових нетипових локацій як таких: «Вже увійшовши до кола віртуозів, (Шимановська — *М. Я.-П.*) поводитися незвично в іншому плані. Тоді концерти проходили в містах Центральної Європи, в Парижі, Брюсселі, Лондоні і, можливо, в Москві та Санкт-Петербурзі. Вона натомість додала до цих адрес Апеннінський Півострів — аж до Неаполя. Чому? Бо вона, найпевніше, керувалася чужою для тогочасних «левів клавіатури» мотивацією — хотіла не лише бути відомою світові як чудова піаністка, а також побачити цей світ своїми очима, особливо ту його частину, яка вже на той час становила велику туристичну атракцію»[137, С. 7].

Справедливо припустити, що міста України також складали для мисткині подібну цікавість. На користь цього аргументу свідчать твердження Т. Сиги та С. Шеніца, що Шимановська разом із сестрою Казиминою (яка супроводжувала артистку у цій мандрівці) після Києва вирушили на 200 км на південь до Умані, подивитися на знаменитий парк Софіївка, — до сьогодні один із найбільших дендропарків у Європі. Варто зауважити, що факту відвідин Шимановською Умані сучасні науковці не торкаються, адже місто не становило частину концертного маршруту піаністки.

Через згадувану раніше відсутність посилань на оригінальні джерела в роботі Сиги та Шеніца, перевірити факт відвідин мисткинею Умані наразі неможливо. Так само неможливо перевірити ймовірність знайомства сестер із поважним чиновником Уманського господарства (економії *humanskiej*) Антонієм Хржонщевським¹⁰¹, який за твердженням польських публіцистів супроводжував Шимановську на шляху з Києва до Умані.

Т. Сига та С. Шеніц упродовж оповіді про мандрівку Шимановської сучасною Україною усіяко підкреслюють живий інтерес Марині до історії та звичаїв тутешньої місцевості. У книзі він проявлений, зокрема, через художньо втілені вигадані розмови. Наприклад, як от розмову у кареті з Антонієм Хржонщевським, де той на запит мисткині розповідає про історію створення Софіївського парку та про положення справ у тутьчинському палаці Потоцьких.

Також зацікавлення артистки у мандрівках в роботі Т. Сиги та С. Шеніца проявляється через подібні уривки, які вільно інтерпретують спосіб проведення часу Шимановською в українських локаціях, зокрема у Львові: «Стоячи біля корчми Шимановська оглядала львівські пам'ятки; щось собі із сестрою занотовували в мандрівних блокнотах. Увагу їх мали привернути три величні домініканські дзвони із різними написами латиницею...»[168, С. 197]. Тобто, романтичний образ юної піаністки, що прагне пізнати нові географічні топоси, всотує у себе історії та легенди краю, звертає увагу на архітектурні деталі міст, — сформований письменниками штучно.

Наявність щоденника мисткині того періоду або можливість безпосередньо опрацювати листи Шимановської з України до батьків та

¹⁰¹ Антоній Хржонщевський (польською Antoni Chrzyszczewski) (1770–1851) — письменник, мемуарист, поет, офіцер Листопадового повстання, шляхтич на службі у родини Потоцьких. На початку XIX століття оселився в Україні, де служив головним переписувачем, а потім лісничим у маєтку родини Потоцьких.

друзів Віри та Петра В'яземських, дозволили б оцінити міру спостережливості композиторки та її зацікавленість у мандрах як таких, проте, наразі цей мотив не можна вважати достатньо обґрунтованим.

Натомість, абсолютно очевидною на всіх етапах концертної діяльності Марії Шимановської є зацікавленість мисткині у фінансовій вигоді з кожної гастрольної подорожі та з кожного окремого концерту. Артистка прагнула до заповненості залу при максимально високих цінах. Для досягнення своєї цілі мисткиня консультувалася з представниками місцевої влади та організаторами культурних подій того чи іншого міста, які зорієнтовували щодо допустимої у даній місцевості ціни.

До прикладу, у Києві піаністка планувала встановити ціну вхідного квитка на свій концерт у 5 дукатів, про що сповістила батьків у листі до Варшави від 4 лютого 1823 року. Втім, порадившись із графом Густавом Олізаром¹⁰², котрий був більш обізнаним щодо місцевих цін, вона планувала змінити вартість: «Післязавтра вранці гратиму в концертній залі. Граф Олізар вирішив, щоб передплата пішла своїм шляхом, а концерт оголосити за звичайною ціною, щоб не злити співвітчизників, для яких 5 (дукатів) — це багато»[168, С. 144]. 17 лютого газета *Kurier Warszawski*, випуск №41, опублікувала коротке оголошення: «Пані Шимановська мала повний зал на своєму концерті, ціна квитка була дукат золотом» [146]. Проте, вже 18 лютого, у випуску №42, оглядач газети відкорегував подану інформацію: «До новин із Києва, вчора оприлюднених, належить додати, що на концерт пані Шимановської аматори збирали передплату щонайменше 5 дукатів за квиток»[147].

Встановлена вартість квитка за передплатою, на якій вважав за потрібне зосередити увагу читачів оглядач *Kurier Warszawski*, дозволяє пересвідчитись у певній зухвалості та впевненості мисткині щодо власної

¹⁰² Густав Олізар (польською Gustaw Henryk Atanazy Olizar) (1798–1865) — видатний польсько-український поет, мемуарист, граф, київський губернський маршалок дворянства.

артистичної стратегії вже на початку свого гастрольного турне (Київ був першим містом, куди приїхала піаністка). Прикметно, що незважаючи на високу ціну, всі квитки були продано, а зала виявилася заповненою вщент.

Київський дебют переконав Шимановську у дієвості обраного підходу, тож артистка дотримувалася його і надалі, високо оцінюючи можливість відвідування власних концертів. Через кілька місяців, коли мисткиня подалася з концертами вже на захід Європи, у випуску газети *Allgemeine musikalische Zeitung* зустрічаємо наступний коментар щодо її виступу у Дрездені: «Нарешті виступала мадам Шимановська, перша піаністка їх величностей Імператриць Російських. Концерт у Hotel de Pologne мав підвищену ціну»[106, С. 759].

Необхідно зазначити, що на час гастролей Марії Шимановської територією сучасної України минуло три роки від її розлучення з чоловіком. Щодо того, чи була у мисткині на той час гостра необхідність мати високий дохід зі своєї професії у зв'язку з тим, що фінансове забезпечення родини стало винятково обов'язком артистки, чи вона все ж отримувала законну підтримку від чоловіка, джерела свідчать суперечливо. Дослідниця історії родини Воловських Анна Верніцька опрацювала посмертну інвентаризацію колишнього чоловіка композиторки Юзефа Шимановського та віднайшла у переліку зобов'язань суму 2500 злотих, яку вона вважає щорічним депозитом витрат на життя Целіни [182, С. 209]. Верніцька стверджує, що Юзеф не стояв осторонь виховання та фінансової підтримки власних дітей.

Натомість, друг та сімейний лікар родини Шимановських Станіслав Моравський наполягав, що Юзеф не виконував покладених на нього зобов'язань після розірвання шлюбу. На подібне положення справ натякав і оглядач *Gazeta Lwowska*, у додатку №XXIII від 16.03.1823 року: «Рідкісним своїм талантом (Шимановська – М.Я.П.) викликала загальний подив. Тим більшої поваги заслуговує вона тим, що призначена бути аматоркою, за

збігом обставин присвятила своє життя мистецтву»[162, С.23]. Цей коментар має на увазі те, що Мариня не з власної волі, а вимушено працює за кошти, у той час як жінки її часу за самим фактом народження та статевої приналежності позбавлені такої неприємної необхідності.

Так чи інакше, Марія Шимановська прагнула фінансового успіху та перетворила власне життєве становище на частину сценічного амплуа самовідданої та благородної жінки, котра сумлінно працює задля утримання власної родини. Цей образ викликав співчуття та захоплення й сприймався оточенням схвально, незважаючи на те, що статус розлученої на початку ХІХ століття зазвичай не мав позитивних коннотацій¹⁰³.

Таким чином, важливими мотиваційними важелями концертної подорожі Шимановської містами сучасної України можна вважати фінансову вигоду від проведених концертів, впізнаваність серед співвітчизників, позитивну репутацію (професійну та патріотичну), що їх отримала мисткиня у цьому турне. До менш ймовірних мотивів подорожі можна віднести прагнення до мандрів та теорію про вирішення Шимановською справ франкістської спільноти у Києві.

Маршрут Марії Шимановської українськими локаціями до сьогодні викликає інтерес та становить важливу дослідницьку проблему на шляху до розуміння культурних ідентичностей мисткині, адже дані про кількість і послідовність відвідування українських міст та дати концертів артистки різняться у наявних джерелах, а подекуди й зовсім відсутні.

До прикладу, серед міст, які відвідала у 1823 році Марія Шимановська І. Белза причисляє Київ, Тульчин, Житомир, Дубно, Кременець, Львів та Вінницю [7, С. 143]. У роботі Т. Сиги та С.Шеніца, а також в енциклопедичному розділі сайту *Portal Muzyki Polskiej* даний перелік виключає Вінницю [140]. У розмові польсько-французької

¹⁰³ Розлучення на початку ХІХ століття не були поширеною практикою й не схвалювалися ані суспільством, ані католицькою церквою.

дослідниці та виконавиці творчості мисткині Ельжбети Запольської-Шапель для *Polskiego Radia* вказані лише Київ, Кременець та Львів [152]. Впливова дослідниця творчості мисткині Рената Суховейко у біографічній статті про Марію Шимановську для журналу *Polskie Petersburg*¹⁰⁴ дещо змінює послідовність відвідування міст, перелічених І. Белзою: «На початку 1823 р. [Шимановська – М.Я.-П.] виїхала знову на схід, на Київські контракти, котрі щороку приваблювали великих віртуозів, що могли розраховувати на велику аудиторію та високі гонорари. У Києві виступала 6 лютого 1823 р. разом з Каролем Ліпінським. Пізніше відвідала інші міста – Тульчин, Житомир, Дубно, Кременець, Вінницю та Львів. Перші концертні гастролі повністю задовольнили її як артистку, а також фінансово підтвердили правильність цього рішення. У квітні 1823 року повернулася до Варшави і розпочала підготовку до наступної подорожі, цього разу на захід Європи»[164].

Відтак, гостро необхідна ревізія та аналіз джерел, на які спиралися у своїх версіях дослідники творчої біографії Марії Шимановської та перевірка їх надійності. Для вирішення цього завдання було проведено пошук щодо доступних оригінальних джерел доби, зокрема тогочасної преси, яка висвітлювала маршрут Марії Шимановської. Це — газети *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Kurier Warszawski* та львівське видання, до якого не звертався жоден із дослідників — *Gazeta Lwowska*. Співставлення наявних дослідницьких праць та оригінальних джерел доби дозволяє значно точніше і ґрунтовніше реконструювати маршрут подорожі Марії Шимановської містами України у 1823 році.

Якщо створити перелік з усіх згаданих дослідниками українських міст у котрих ймовірно побувала Марія Шимановська під час концертного туру 1823 року, він виглядатиме наступним чином: Київ, Тульчин,

¹⁰⁴ Польський Петербург (в оригіналі — *Polskie Petersburg*) — інтернет-журнал, створений за зразком енциклопедії, його мета — ознайомити зацікавлених із видатними польськими діячами різних часів, пов'язаними із Санкт-Петербургом.

Житомир, Дубно, Кременець, Львів та Вінниця. Ці локації умовно можна розділити на дві категорії: гіпотетичні міста концертного маршруту, тобто такі, концерти у яких не вдалося підтвердити через документи доби, а також ті, що мають підтвердження у вигляді анонсів чи рецензій у тогочасній пресі.

Варто почати із міст щодо яких немає істотних підтверджень та подробиць їх відвідування мисткинею. Таким, зокрема, є Тульчин, куди Марія Шимановська мала вирушити із Києва і візит до якого був неодноразово анонсований.

Першу згадку про плани щодо концертного маршруту мисткині зустрічаємо у випуску №24 газети *Kurier Warszawski* від 28 січня 1823 року: «На прохання меломанів має пізніше дати концерти у Тульчині та Кременці, має намір ця видатна артистка (мається на увазі Марія Шимановська – *М.Я.-П.*) також побувати у Львові» [145]. Зауважимо, що додаток *Rozmaitosci №X Gazeta Lwowska* від 14 лютого 1823 року не згадує Тульчин та анонсує лише дві локації майбутніх концертів: «Для любителів музики, які живуть у Кременці та Львові, ймовірно, приємною новиною буде те, що перед поверненням до Варшави пані Шимановська вирішила підтвердити свій непересічний талант в обох цих містах» [157].

Сама ж Марія 4 лютого 1823 року подає батькам до Варшави з Києва найбільш розширений список міст для майбутнього гастрольного маршруту, зазначаючи, що планує відвідати Тульчин та Житомир, а «потім Дубно, Кременець і зрештою Львів» [7, С.43]. Логістика цього відрізка подорожі не викликає запитань, адже маршрут, складений мисткинею, зручний та послідовний.

Т. Сига та С. Шеніц, котрі мальовничо описують подорож Марії Шимановської українськими містами, наводять кілька деталей відвідин мисткинею Тульчина: на шляху до міста Шимановська заїхала до Умані відвідати Софіївський парк; у цій подорожі їх із сестрою супроводжував

Антоній Хржонщевський, а в самому Тульчині його друг, 22-річний поет Северин Гощинський¹⁰⁵; до Тульчина з Києва мисткиня везла рекомендаційні листи від графа Густава Олізара. Походження наведеної інформації невідоме, а самі автори пізніше зазначають, що описаний візит є лише припущенням, яке базується на попередній заяві артистки (ймовірно, мається на увазі лист до батьків від 4 лютого)[168, С. 160].

Данута Гвідзаланка у монографії про М. Шимановську 2023 року розширює уявлення про передбачений візит до Тульчина інформацією про те, що мисткиня планувала зупинитися там у пишній резиденції Потоцьких, яку тоді називали «подільським Версалем», але «не безкоштовно» — так, зазначає науковиця, мисткиня написала у листі до батьків, не конкретизуючи, утім, про який лист йде мова (ймовірно, той самий на який спираються Т. Сига та С. Шеніц). Проте, чи втілювався анонсований план артистки, наразі встановити не можемо.

Друге місто, виступ у якому можна лише припускати, — Дубно, власність роду князів Любомирських. До Дубно Марія Шимановська із сестрою Казиминою їхали з Житомира, дорогою зупиняючись у Славуті та Острозі, вказують Т. Сига та С. Шеніц. Виступ артистки, за їх свідченнями, проходив у найбільшій, відомій на всю провінцію корчмі *Chai Sury*: «Концертну залу влаштували в найбільшому будинку корчми і розширили великим залом; стіни прикрашали гобеленами і освітлювали восковими свічками, бо стеарину ще не знали. На балки вішали павуків зі свічками; на фортепіано встановлювали масляні лампи, які тоді тільки входили в моду і тому були дуже бажані, оскільки йшли в ногу з прогресом»[168, С. 174]. Утім, після такого детального опису атмосфери залу літератори зізнаються, що не певні того, як саме проходив концерт мисткині у Дубно

¹⁰⁵ Северин Гощинський (польською Seweryn Goszczyński) (1801–1876) — польський поет-романтик, революціонер, представник «української школи» в польській літературі.

й лише припускають, що він приніс таке ж матеріальне задоволення та визнання містян, як інші концерти на Волині.

Нарешті, підтвердження не отримує й подана І. Белзою інформація про візит Марії Шимановської до Вінниці. Про нього сама артистка сповістила друга Петра В'яземського, надіславши 4 березня лист до Москви із Житомира: «Зі Львова повернуся в місто, яке Ви так любите і в якому так люблять Вас»[7, С. 44]. Утім, впевнено можна сказати, що цей план мисткиня не втілила. Періодичне видання *Gazeta Lwowska*, яке зафіксувало прибуття й відбуття Марії Шимановської до Львова у випуску №40, засвідчує, що 2 квітня артистка відбула зі Львова *до Варшави*.

Таким чином, Львів став завершальною локацією концертної подорожі Шимановської містами сучасної України, після якої мисткиня вирушила додому й вже не «поверталася» до Вінниці. Дієслово «повернулася» привертає увагу. Воно могло означати як те, що Вінниця географічно більш віддалена від Варшави аніж Львів й передбачає повернення мисткині в глибину українського краю, так і те, що Шимановська раніше відвідувала це місто. Т. Сига та С. Шеніц стверджують, що мисткиня зупинялася у Немирові, Вінниці та Бреславі на шляху з Тульчина до Житомира й логістично цей маршрут обгрунтований, але його неможливо підтвердити, принаймні наразі, тож він може бути черговим предметом припущень і фантазій літераторів.

Відтак, чи коли-небудь зупинялася й чи давала концерт М. Шимановська у Вінниці наразі відкрите питання. На користь даного припущення може свідчити хіба що перший відомий твір польського композитора вінницького походження Ігнація Фелікса Добржинського¹⁰⁶ —

¹⁰⁶ Ігнацій Фелікс Добржинський (польською Ignacy Feliks Dobrzyński) (1807–1867) — польський композитор, піаніст, диригент та музичний педагог. Народився у селі Романові (сьогодні Житомирської області), там навчався у єзуїтській колегії. З 1817 року переїхав до Вінниці, де закінчив Подільську гімназію. 1825 року переїхав на навчання до Варшави, де в Інституті музики його однокурсником був Ф. Шопен.

полонез ля-мажор, присвячений Марії Шимановській та опублікований у 1823 році видавництвом Францішека Клюковського¹⁰⁷.

З 1817 року Фелікс Ігнацій Добржинський проживав у Вінниці та навчався у Подільській гімназії, де викладав його батько, також композитор та музикант Ігнацій Добржинський¹⁰⁸. Марія Шимановська могла грати у стінах гімназії, своїм талантом справивши враження на 16-річного юнака, котрий того ж року присвятив артистці свою композицію. Батька ж слід відзначити як ймовірну особу, з якою Марія могла контактувати під час візиту до Вінниці. У всякому разі необхідно відзначити, що творчість та постать композиторки була добре відомою освіченим колам міста.

Серед локацій, факт відвідування яких Марією Шимановською має беззаперечні підтвердження, — Київ, Житомир, Кременець та Львів. Аналіз та співставлення наявних дослідницьких джерел, а також робота з оригінальними джерелами доби (*Kurier Warszawski*, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Journal de St.-Peterburg*), зокрема тими, які раніше не залучалися (*Gazeta Lwowska*, *Kurjer dla Płci Piękney*), дозволила уточнити дати та важливі подробиці окремих концертів Марії Шимановської в українських містах.

Отже, першою українською локацією, яку відвідала композиторка в межах гастрольного турне Україною, як згадувалося вище, був Київ. Туди мисткиня вирушила під час щорічного Контрактового ярмарку, що

¹⁰⁷ Францішек Клюковський (польською Franciszek Klukowski) (1770–1830) — був відомий у Варшаві приблизно з 1805 року. Володів книгарнею, а в 1816 році почав видавати ноти. Спочатку використовував інші друкарні, а у 1822 році почав друкувати власні партитури на вулиці Медовій (ul. Miodowa).

¹⁰⁸ Ігнацій Добржинський (польською Ignacy Dobrzyński) (1779–1841) — скрипаль та диригент, музичний педагог. До 1799 року концертмейстер німецько-польського Цісарсько-королівського привілейованого театру у Львові; впродовж 1799—1817 років — диригент поміщицького оркестру і оперного театру в маєтку графа Юзефа Ілінського у селі Романові. У 1817—1825 роках викладав музику в гімназії у Вінниці, з 1831 року — у Житомирі, пізніше у Варшаві.

імператорським указом у 1797 році був перенесений з міста Дубно. Щорічний ярмарок у Києві суттєво сприяв розвитку міста та зростанню добробуту киян, адже окремим підприємцям вдавалося отримати зиск більший за міський бюджет. Так, пише І. Нетудихаткін «у 1840 році місто одержало за “винаймання місць та крамниць” візитерами Київських контрактів 6522 рублів сріблом. Натомість кияни за “винаймання приїжджими квартир та крамниць у їхніх домах” збагатилися на суму в рази більшу – 26 982 рублів сріблом. У цей час населення міста перевалило позначку у 50 тисяч мешканців» [66].

Невідомо де, у кого та за яку суму винаймала житло Марія Шимановська на час Київських контрактів 1823 року, але Т. Сига та С. Шеніц зазначають, що помешкання, в якому зупинилася артистка, відвідували знатні особи Києва та Волині. Кілька разів вона приймала у себе скрипаля Кароля Ліпінського¹⁰⁹, на той час значно більш впізнавану зірку. Факт «домашніх» зустрічей мистців підтверджує І. Белза, посилаючись на лист мисткині до батьків у Варшаву від 4 лютого, у якому Мариня гордо повідомляє про гостювання у неї «польського Паганіні» та анонсує їхній спільний концерт, що мав відбутися 6 лютого [7].

Про подробиці спільного концерту Марії Шимановської із Каролем Ліпінським варшавських земляків артистки повідомила газета *Kurier Warszawski* у випусках №41 та №42 від 17 та 18 лютого. Львівські меломани дізналися про українські концерти мисткині із запізненням, з випуску №X *Rozmaitosci* — додатку *Gazeta Lwowska* від 14 лютого 1823 року: «Пані Марія Шимановська, перша піаністка Найясніших Імператриць, яка минулого року під час свого перебування у Росії була предметом захоплення всіх знавців музики, і чий найвидатніші та заслужені похвали були надруковані у вітчизняних та закордонних журналах, кілька

¹⁰⁹ Кароль Йозеф Ліпінський (польською Karol Józef Lipiński) (1790–1861) — польський скрипаль, віолончеліст, композитор та педагог, котрий з 1799 року значну частину свого життя провів у Львові.

днів тому виїхала з Варшави до Києва, де намірена дати кілька концертів»[157].

У Києві ж, свідчать В. Баранник та П. Голубоцький, процес друкування почався значно пізніше — аркуш *Киевские объявления*, присвячений висвітленню подій Київського контрактного ярмарку на Подолі, видавався у 1835 – 1838 рр. та 1850 – 1858 рр. впродовж одного місяця — січня — лише раз на рік. Періодичне видання, що стане регулярним та буде виходити тривалий час — *Киевские губернские ведомости*, — з'явиться вже у 1838 році [4]. Тож, про концерт мисткині, за свідченням Т. Сиги та С. Шеніца, київську публіку, ймовірно, було проінформовано звичними для тамтешніх реалій великими друкованими двомовними афішами: згори напис крупним шрифтом — російською, внизу дрібно — польською.

Щодо місця виступу М. Шимановської з К. Ліпінським 6 лютого 1823 року І. Белза пише, що артисти грали «у тому концертному залі, де зазвичай грали музиканти, котрі приїжджали на ‘київські ярмарки’» [7, С.43]. Приміщення для Контрактних ярмарок, в якому могла виступати М. Шимановська, — це Контрактний дім на Подолі, спроектований українським та англійським архітекторами Андрієм Меленським та Вільямом Гесте у 1815 році. Історіограф Микола Закревський так описував наповнення Контрактового дому під час київських контрактів: «На верхньому поверсі Контрактового дому розташовуються тимчасові крамниці з обох боків, уздовж вікон, а середина утворює простору залу, заставлену лавками, де учасники контрактів ведуть розмови про справи й укладають угоди. У цій самій залі артисти дають концерти, розігруються лотереї для притулків, влаштовуються бали й маскаради»[цит. за: 44].

Окрім концертів та торгівлі, балів та маскарадів (які за свідченнями сучасників проводилися у домі Київського губернатора), серед розважальної індустрії Київських контрактів важливе місце посідали

азартні ігри, особливо картярство. «Якщо в той час можна було сказати, що у Варшаві танцювали, в Кракові молилися, у Львові закохувалися, у Вільно полювали, то в древньому Києві... грали в карти», — влучно відзначав у своїх мемуарах письменник, політичний діяч неординарний Михайло Чайковський [цит. за: 66].

У контексті київських концертів звертає на себе увагу частина статті А. Шварц «Марія Шимановська та салонна музика початку XIX століття», в якій дослідниця подає квітневий випуск газети *Allgemeine musikalische Zeitung* (Вип. №16 від 16 квітня 1823). У ньому оглядач коментує київський концерт артистки: «25 числа Мад. Шимановська, перша російська імператорська піаністка, дала обідній концерт. Вона зіграла великий концерт (ля мінор) Гуммеля, перше алегро сонати Штейбельта для скрипки (мі мінор), два маленькі твори Фільда та рондо Моцарта із Сонати (мі-бемоль мажор). Ця справжня віртуозка подарувала нам відмінне мистецьке задоволення» [106, С. 256].

Хибно можна подумати, що мисткиня повторно відвідувала Київ навесні. Утім, у процесі опрацювання повної версії цього випуску газети, знаходимо коментар оглядача щодо значного відтермінування новин із Києва: «Давно я не писав свого звіту про музичні події у Києві, тому що мені доводиться часто звідси їздити; Але мої новини також не могли бути дуже вичерпними: тому що деякі умови були дуже несприятливі для мистецтва в останні роки» [106, С. 250]. На жаль, автор не називає причин, що не дозволяли мистецтву у Києві розвиватися впродовж кількох років, й продовжує оповідь оглядом усіх важливих концертів, що пройшли у місті від початку року.

Таким чином, квітневий випуск газети *Allgemeine musikalische Zeitung* описує ще зимовий концерт Марії Шимановської, який відбувся 25 січня. Чи був це окремий сольний концерт артистки, окрім того, що вона дала з Каролем Ліпінським 6 лютого? Є вагомі підстави вважати, що ні.

Перш за все, слід зазначити, що газета *Kurier Warszawski*, яка коментувала події із мінімально можливою затримкою, лише 28 січня 1823 року повідомила про виїзд Марії Шимановської з Варшави.

По друге, звертає на себе увагу те, що 25 січня 1823 року за старим стилем (Юліанським календарем) вважалось шостим лютого за стилем новим (Григоріанським). У регіонах, котрі потрапляли під управління тієї чи іншої імперії, могли змінюватися не лише закони та офіційна мова, але й гроші та календар. Тож дописувач *Allgemeine musikalische Zeitung* у датуванні зимових київських концертів, ймовірно, використав старий стиль.

Нарешті, програма концерту Марії Шимановської, котра включала алегро сонати Штейбельта для скрипки, передбачала присутність на сцені скрипаля. Припускаємо, що ним був саме пан Ліпінський, хоча у контексті виступу Шимановської оглядач про нього і не згадує. Втім, перед рецензією на концерт Марині автор залишає відгук на сольний концерт Ліпінського, що його скрипаль дав, ймовірно, за день до спільного виступу — 24 січня (5 лютого) [106, С.256].

Щодо тривалості перебування Марії Шимановської у Києві немає достовірних відомостей. Утім, впевнено можна сказати, що до 9 лютого мисткиня ще залишалася у місті, оскільки саме цим днем датується допис К.Ліпінського до її колекційного альбому. Видатний музикант вписав туди свій мі-мінорний каприз «на знак щирої пошани до великого таланту пані Шимановської» [7, С.43].

Наступним концертом артистки після спільного виступу з Ліпінським 6 лютого у Києві, про який сповістила своїх читачів газета *Kurier Warszawski*, був виступ Марії Шимановської у Житомирському міському театрі на вулиці Бердичівській. Рецензія на нього вийшла друком 29 березня: «Пані Марія Шимановська, Перша піаністка їх Величностей імператриць, після концерту у Києві, була запрошена містянами до

Тульчина, Вінниці та Житомира. Як доказ того прийому, який їй там надали, ми публікуємо лист, відданий їй у Житомирі від імені тамтешньої громади»[148] (уривок цього листа, написаний Я. Вилежинським, наведений вище). Між згадками у пресі про київський концерт мисткині та оглядом на концерт у Житомирі минув місяць, тож у цьому значному часовому відрізку гастрольні візити артистки до Тульчина та Вінниці виглядають ймовірними. На жаль, єдина згадка про них, опублікована вже після того, як концерти відбулися, не відкриває про них жодних подробиць.

Значно більшою увагою тогочасної преси наділене перебування Марії Шимановської у місті Кременець. До сьогодні інформація щодо кількості концертів, які мисткиня заграла у цьому місті, залишалася суперечливою. І. Белза писав про один концерт, кошти з якого М. Шимановська передала місцевому благодійному комітету для розподілення серед знедолених. Т. Сига та С. Шеніц, спираючись на випуск №77 газети *Kurier Warszawski* від 1 квітня 1823 року, повідомляли про два концерти мисткині у Кременці, один із яких був благодійним.

Утім, аналіз першоджерел дозволив відкоригувати інформацію, подану дослідниками. Випуск *Kurier Warszawski* №77 сповіщав: «Пані Шимановська, виїхавши з Житомира дала концерт у Кременці, повторила його на загальне прохання, а коли була викликана збирати милостиню для бідних, натомість оголосила, що дасть третій концерт на підтримку нещасних»[149]. Таким чином, М. Шимановська дала три концерти у місті Кременець, один із яких був присвячений збору коштів на благодійність. Привертає увагу відмова мисткині збирати милостиню традиційним шляхом, що свідчить про її намір зберігати (чи радше набувати) статус виконавиці-зірки, щоб закріпити його у публічній свідомості.

Завдяки опрацюванню статей *Gazeta Lwowska* та додатку до газети — *Rozmaitosci*, до котрих не зверталися дослідники творчості мисткині, вдалося з'ясувати дати двох кременецьких концертів М. Шимановської.

Додаток *Rozmaitosci* №35 від 24 березня 1823 року опублікував огляд на перший концерт мисткині у Кременці, датований 12 березня за новим стилем: «Минулої середи пані з Воловських Шимановська, піаністка їх Величностей Імператриць, вшанувала наше містечко концертом, який для тутешньої публіки залишиться незабутнім» [159]. Завершується рецензія анонсом наступного концерту: «За наполегливими проханнями нашої аудиторії пані Шимановська залишиться тут ще на кілька днів та дасть другий концерт 7 (19) березня, після чого планує їхати до Львова». Відтак, перший концерт артистки у Кременці відбувся 5 березня у середу, другий — 19 березня 1823 року за новим стилем. Після нього мисткиня дала благодійний концерт, дата проведення якого залишається невідомою.

Мисткиня провела у Кременці більше двох тижнів. Т. Сига та С. Шеніц доволі детально описують подробиці її перебування у цьому місті: «Звістка про приїзд відомої артистки за годину облетіла все місто і відразу ж привела до її квартири музичних гостей. Перші були нерозлучними друзями: художник Пічман¹¹⁰ (виноски — *М. Я.-П.*), нагороджений медаллю Марії Терезії, і музикант Ленці¹¹¹, відомий своєю грою на скрипці, обидва привезені Чацьким із Відня. Тоді до Шимановської завітав найвідоміший квартет міста у супроводі відомого тоді піаніста Станіслава Грабовського¹¹²: прима Бендзінський, секунда Чарнецький, альт Вайончек і

¹¹⁰ Йозеф Пічман (польською Józef Franciszek Jan Pitschmann) (1758, Триєст — 1853, Кременець) — польсько-український художник австрійського походження, учень, а згодом член Віденської академії мистецтв. З 1796 по 1804 роки проживав у Львові. У 1806 році на запрошення Тадеуша Чацького поїхав викладати до Кременецького ліцею, де залишився проживати до смерті. Автор близько 500 портретів, 30 з яких знаходяться в українських музеях.

¹¹¹ Джованні Ленці (польською Lenzi, Lenczy(?)) — музикант та вчитель співу, раніше керівник оркестру Імператорського театру у Санкт-Петербурзі.

¹¹² Станіслав Грабовський (польською Stanislaw Grabowski) — у спогадах Францішека Ковальського 1819–1823 року «найкращий у Кременці піаніст, часто проводив у себе концертні вечори, створював квартети, у яких приму завжди виконував Бендзінський, секунду – Чарнецький, альт – Вайончек, а віолончель – Сандо. Станіслав Грабовський – вихованець Відня, навчав музики дітей заможних волинян. Мешкав у Конюхах на Волині, потім – у Кременці. Після 1830 року переїхав до Житомира, де заклав знаменитий музичний магазин, відомий на всю Волинь» [141, С.108].

віолончель Сандо; На їхні вечори збиралося все музичне місто Кременець. Квартет запросив Шимановську приєднатися до них на один вечір і запропонував свої послуги в організації концерту. Обидві пропозиції були прийняті з вдячністю. Улюбленими композиторами квартету були Моцарт і Роде» [168, С. 183].

Рекомендаційний лист до Кременця, за свідченнями Т. Сиги та С. Шеніца, М. Шимановська везла ще з Варшави від свого друга Людвіка Осінського¹¹³ його брату отцю Алойзію¹¹⁴, професору Кременецького ліцею, який тепло прийняв артистку та допоміг із організацією концерту. Факт знайомства мисткині з отцем Алойзієм засвідчує запис до її колекційного альбому, в якому професор якнайвище оцінює музичний дар Шимановської (Т. Сига та С. Шеніц наводять цей лист повністю у монографії)[168, С.184]. Серед інших подробиць візиту мисткині до Кременця, наведених Т. Сигою та С. Шеніцим: бенкет, влаштований на честь М. Шимановської після її першого концерту; запрошення мисткині як почесної гості на надзвичайне засідання Музичного товариства Кременця, заснованого Джевецьким¹¹⁵; бал у залі казино з музикою,

¹¹³ Людвік Осінський (польською Ludwik Osiński) (1775–1838) — польський літературознавець, історик, поет, перекладач та драматург, учасник повстання Костюшко та Листопадового повстання, з 1814 до 1830 року директор Національного театру у Варшаві, професор Варшавського університету, масон.

¹¹⁴ Алоїз або Алойзій Осінський (польською Aloiz чи Aloizy Osiński) (1770–1842) — єпископ, науковець, завідувач кафедри латинської та польської літератури Кременецького ліцею, член Варшавського товариства друзів наук, перекладач «Енеїди», автор чотирнадцятитомного «Словника польської мови» та «Міфологічного словника» у трьох томах. 1824 року переїхав до Вільно викладати у римо-католицькій духовній семінарії.

¹¹⁵ Юзеф Джевецький (польською Jozef Drzewiecki) (1772–1852) — член польського парламенту, полковник під час повстання Костюшка, організатор підпільного патріотичного клубу у Варшаві, з 1813 після смерті Тадеуша Чацького опікун Волинської гімназії, з 1817 маршалок шляхти Кременецького повіту, засновник та душа Музичного товариства Кременця – запрошував відвідати місто Кароля Ліпінського, Анжеліку Каталани (Джевецький домовився про оплату її виступу 1000 червоних золотом), сім'ю Контських (з якої найбільш відомими стали сини Аполінарій Контський (скрипаль) та Кароль (скрипаль та композитор).

танцями та чаюванням, подібний до того, який влаштовували на честь приїзду Каталані.

На жаль, усі деталі прийому композиторки у Кременці не вдалося підтвердити. Утім, факт знайомства Марії Шимановської із засновником Музичного товариства Кременця засвідчують залишки щоденника Юзефа Джевецького 1806–1851 років, з паперів, які по ньому залишилися, зібраних Юзефом Ігнацієм Крашевським¹¹⁶. Ю. Крашевський пише: «На свята пана шефа не було вдома, знаходився у Сеняві; в лютому, здається, у Кременці мав знову допомагати гарній концертантці, пані Шимановській, яка зі слів Бартоломея Гіжицького¹¹⁷(виноска — *М.Я-П.*), як ангел грала на фортепіано» [155, С. 278-279]. Як відомо сьогодні, візит мисткині до Кременця відбувся не у лютому, а в березні.

Українські концерти Марії Шимановської висвітлювалися не лише на сторінках загальної періодики. Вдалося відшукати згадки про її виступ у Кременці також у випуску №12 варшавського жіночого журналу “*Kurjer dla Płci Piękney czyli Dziennik Literaturze, Kunsztom, Nowościom i Modom Poświęcony*”. У цьому випуску опублікована поезія, присвячена мисткині, від вдячних місцевих діячів. Один із віршів написаний братом Яна Непомука Вилежинського — Йозефом Вилежинським (про нього не вдалося знайти жодних відомостей, окрім згадки у Щоденниках Ю. Джевецького, яка свідчить про їхнє знайомство).

Вірш Йозефа Вилежинського за змістовим наповненням схожий на лист його брата, опублікований на честь житомирського концерту Марії

¹¹⁶ Юзеф Ігнацій Крашевський (польською Józef Ignacy Kraszewski) (1812–1887) — польський письменник, публіцист, видавець, громадський та політичний діяч. З 1838 року оселився на Волині, працював попечителем Житомирської гімназії, начальником статистичного комітету (відновлював історичні пам'ятки) та з 1856 до 1858 року директором Житомирського театру. У 1859 році покинув Україну.

¹¹⁷ Бартоломей Гіжицький (польською Bartłomiej Giżycki) (1770–1827) — маршалок волинського дворянства, генерал армії Російської імперії. Близький друг Ю. Джевецького.

Шимановської. Він ставить у центр патріотизм польських жінок та вірцеву майстерність піаністки, яка є прикладом для інших [144].

Автором іншого вірша, присвяченого мисткині, є поет Шимон Конопацький¹¹⁸, співробітник Кременецького ліцею, без року ровесник мисткині. Заключний уривок поезії Ш. Конопацького звучить так:

Czyież oklaskiem rumienia się lica?

Polka nas Polka zachwyca!

Znikly obce Orpheusze,

Zazdrość nawet poklaskiwa,

Tak Szymanowska i dusze

I serca wszystkich poręwa.

Чиї від оплесків рум'яніють лица?

Польки нас, Польки тішать!

Зникли закордонні Орфеї,

Заздрість навіть аплодує,

Так, Шимановська і душі

І серця всіх захоплює [144].

Отже, перебування Марії Шимановської у Кременці було важливою подією для міста, оспіваною тамтешніми мистецькими та громадськими діячами. Місцеві неодноразово порівнювали цей візит із приїздом А. Каталані, і сприймали М. Шимановську як зірку того ж рівня. Зокрема, зчитуємо це у передмові до поезії, присвяченій мисткині: «Приїзд пані Каталані та проведення кількох концертів у Кременці здавалося складуть епоху в історії Волині. Ні Генріх IV-й, ні другий Сулла, ні другий Костюшко не могли очікувати більших почестей від вдячної нації. Великий

¹¹⁸ Шимон Конопацький (польською Szymon Konopacki) (1790–1884) — польський поет-романтик, мемуарист, прокуриснт освітніх фондаций Кременецького ліцею.

світ кидав хутро під ноги, перші люди їй асистували. Вулиця, на якій вона стояла, відтепер називається вулицею Каталані. Тепер середній клас міщан змагається за першість у святкуванні приїзду пані Шимановської з ще більшим ентузіазмом, бо вона має того ж рівня талант, хоча й іншого роду, з Польщі»[145].

Прикметно, що польська ідентичність тут вкотре висувається на перший план. Слід зауважити, — Кременець став останнім містом Російської імперії, у якому дала концерти М. Шимановська. Не зважаючи на підпорядкування російському порядку денному, польська ідентичність у діячів Кременця мала потужні прояви. Виступи мисткині у Києві, Житомирі та Кременці мали яскраве публічне схвальне сприйняття. Вона отримала визнання у цьому регіоні та закріпила статус патріотки, жінки-героїні, блискучої віртуозки, що може слугувати прикладом для наслідування.

Відтак, наступний концерт артистки у Львові, який на той час перебував під владою Австрійської імперії, мав передумови для гарного самопочуття і високих очікувань. З випуску №37 *Gazeta Lwowska* дізнаємося, що Марія Шимановська прибула до Львова 25 березня 1823 року «з Польщі» [134]. Вона пробула там тиждень і другого квітня, на наступний день після свого сольного концерту, повернулася до Варшави. Додаток №23 *Rozmaitosci* від 16 квітня 1823 року опублікував розлогу рецензію на концерт мисткині, уривком із якої згодом поділився *Kurier Warszawski* (27 квітня).

З рецензії дізнаємося, що концерт мисткині проходив у Редутовій залі, яку, приїхавши до Львова, збудував режисер та антерпренер чеського походження Генріх Булла¹¹⁹ у колишньому монастирі Францисканців на вулиці Довгій (сьогодні Театральна). Г. Булла збудував перший у Львові

¹¹⁹ Генріх Булла (Franz Heinrich Bulla) — з 1789 по 1818 роки займав посаду директора Львівського театру, відомий також як антерпренер інших театрів (зокрема, в Буді).

стаціонарний театр, а поряд спеціальний зал для Галицьких контрактів та редутив. Доступ до редутової зали був лише у вищого класу суспільства та найбагатших жителів міста. Решта могли проводити час у ресторанах, кав'ярнях та приватних помешканнях. Окрім періоду контрактів, редутову залу відкривали для приїзду знаменитих артистів або коронованих осіб. Оскільки Марія Шимановська приїхала до Львова вже після закінчення зимових свят (час контрактів), відзначаємо засвідчення її високого артистичного статусу, гідного офіційного титулу Першої піаністки їх Величностей імператриць, що був релеватним не лише на територіях Російської імперії.

На жаль, окрім місця та дати виступу М. Шимановської, немає подробиць щодо її тижневого перебування у місті. Автор статті про мисткиню у додатку *Rozmaitosci* №23 до *Gazeta Lwowska* лише вказує, що «у тутешніх компаніях, протягом свого короткого перебування, була приязно прийнята» [158]. Утім, можна сміливо припускати, що після успіху М. Шимановської у Львові та містах, що йому передували, повернення артистки до Варшави мало відбуватися у піднесеному стані та надихати на подальші амбітні плани.

Підсумовуючи, зазначаємо, що аналіз та співставлення дослідницьких праць різних періодів з оригінальними джерелами доби дозволили значно розширити відомості про концертний маршрут Марії Шимановської українськими містами. Ймовірний шлях мисткині виглядав наступним чином: Київ, Тульчин (?), Вінниця (?), Житомир, Дубно (?), Кременець та Львів. Відвідування мисткинею частини з перелічених локацій досі вимагає підтвердження.

Вдалося дізнатися дати та дні окремих концертів піаністки: у четвер 6 лютого (Київ), у середу 5 березня (Кременець), у середу 19 березня (Кременець), у вівторок 1 квітня (Львів). З'ясувалися місця виступів мисткині (частина з яких вимагає підтвердження): Контрактовий будинок у

Києві, резиденція Потоцьких у Тульчині (?), міський театр у Житомирі, корчма *Chai Sury* в Дубно (?), Редутова зала міського театру у Львові.

Серед людей, із котрими контактувала у цій подорожі Марія Шимановська або тих, хто були її слухачами: граф Густав Олізар (Київ), Кароль Ліпінський (Київ), Антоній Хржонцевський (Тульчин) (?), Северин Гощинський (Тульчин) (?), Ян Непомук Вилежинський (Житомир), Юзеф Вилежинський (Кременець), Шимон Конопацький (Кременець), Юзеф Джевецький (Кременець), Бартоломей Гіжицький (Кременець), Алоїзій Осінський (Кременець), Станіслав Грабовський (Кременець), квартет — Бендзінський, Чарнецький, Вайончек та Сандо (Кременець), Ігнацій Добржинський (Вінниця)(?), Фелікс Ігнацій Добржинський (Вінниця)(?).

З рецензій місцевої та варшавської преси впливає сприйняття суспільством Марині крізь призму двох граней її ідентичності — гендерної та національної. Необхідно відзначити, що майстерність М. Шимановської у володінні фортепіано сприймається у позитивному ключі та ставиться авторами рецензій у приклад молодим панянкам, що має спонукати їх до розвитку своїх мистецьких здібностей. Водночас, суб'єктність піаністки та її статус розлученої інтерпретується не як воля, а як «обставини», через які артистка вимушена концертувати.

Оскільки концертний маршрут Марії Шимановської висвітлювався та підхоплювався різними періодичними виданнями, навіть тими, що на той час належали до різних держав — Австрії, Пруссії, Російської імперії, — у рецензіях на виступи артистки відчуються об'єднаність та патріотизм (у тому розумінні слова, яке можна застосувати до початку ХІХ століття) вищого прошарку польського суспільства (аристократів, чиновників та інтелігенції). Повсякчас підкреслюється значення таланту Марії Шимановської для власної Батьківщини.

Тож, навіть якщо артистка не мала усвідомленого прагнення піднести дух співвітчизників, саме такий ефект спричинив її концертний

тур. Для Марії Шимановської це гастрольне турне, видається, було пізнавальним вояжем по власній роз'єднаній (після поділів) батьківщині, мета якого — утвердити свій талант та розповсюдити відомість про себе у різних її куточках. Вже під час туру Україною артистка анонсувала майбутню поїздку до країн Заходу Європи — це було додатковою причиною гордості співвітчизників, котрі покладали на артистку великі надії щодо звеличення польської нації та якісного експорту польської культури.

Щодо того, чи мала дана поїздка таємну мету і чи вирішувала М. Шимановська під час неї справи франкістів залишається лише здогадуватися, утім, очевидно, що франкістська релігійна громада, для якої різносекторальні досягнення (у навчанні, посадах, доході чи визнанні) складали пункт неписаної та непроголошеної резолюції виживання й розвитку, що можна зрозуміти із біографій численних її представників, також пишалася успіхом Марині, як впливової членкині секти, про що писав ще у 1819 році Франц Ксавер Моцарт.

Висновки до третього розділу

Творча кар'єра Марії Шимановської формувалася у складний історико-політичний період як на загальноєвропейському, так і на локальному (Варшава) рівнях. Попри це, мисткині вдалося створити бездоганний позитивний імідж, який однаково успішно презентував її у різних куточках Європи та забезпечив беззаперечний статус зірки у Російській імперії.

Національна ідентичність мисткині має свою специфіку, яка полягає у симультанній приналежності М. Шимановської до різних національних осередків – польського, єврейського, українського, російського, – котрі на початку XIX століття переплелися всередині однієї держави (Російської імперії), утім, продовжували лишатися окремими культуротворчими одиницями. Найбільший науковий інтерес на початку роботи над дослідженням становили єврейський та український контексти біографії М. Шимановської, що є мало вивченими, тож дали перспективу відкрити нові факти та аспекти у біографії композиторки та специфіці її прагматичного космополітизму, який визначав її культурні ідентичності протягом цілого життя.

Особливості релігійного світобачення М. Шимановської, а саме, франкізм, який сповідувала родина мисткині та ймовірно вона сама, відкривають новий вимір щодо розуміння побудови цілісної артистичної стратегії Марині. М. Шимановська постає не лише талановитою артисткою, але й людиною, якій вдалося здійснити значний вплив у соціально-політичній сфері. Заглиблення у специфіку франкістського світогляду, розуміння важливої ролі родини Волоських й персонально М. Шимановської в історії секти стирає суперечності у розумінні життєвих та кар'єрних рішень композиторки та дозволяє трактувати позицію Марії Шимановської в історичному контексті складних польсько-українсько-російсько-єврейських стосунків як позицію

представниці вузької спільноти франкістів, котра насамперед захищала інтереси цієї групи.

ВИСНОВКИ

Творча біографія Марії Шимановської у представленому дослідженні — результат об'ємної багатовекторної роботи та досвід фантастичної пошукової мандрівки авторки тривалістю у десять років. Зміна дискурсів у світовому науковому просторі щодо постаті мисткині з кожним роком увиразнює її актуальність. Вивчення творчої біографії Марії Шимановської та поетапне опрацювання важливих для її діяльності контекстів, вивело мисткиню із сутінків забуття, проявило та частково заповнило «білі плями» у нашому знанні та розумінні історії. Від «забутої композиторки другого ешелону», через «непересічну жінку-музикантку», «важливу попередницю Ф. Шопена», — Марія Шимановська постає сьогодні видатною європейською мультикультурною діячкою першої третини XIX століття.

За роки опрацювання різноманітних аспектів біографії Марії Шимановської гостро постало питання складності її ідентичності, яка не може бути зведена до набутих конвенційних формулювань на кшталт «жінка-музикантка», «польська» чи «єврейська піаністка» або ж «мисткиня з українським корінням», адже кожна із цих дефініцій хоч і є фактично правдивою, все ж спрощує та примітивізує сприйняття її постаті, залишаючи низку невирішених проблем та суперечностей, розв'язанню яких і присвячене дане дослідження.

Насамперед, проведено ґрунтовну ревізію всіх наявних доступних світових джерел, присвячених вивченню творчої біографії Марії Шимановської — від перших об'ємних фундаментальних праць середини XX століття (Т. Сиги, С. Шеніца та І. Белзи) до численних сучасних статей та найсвіжішої малої монографії Д. Гвідзаланки, виданої 2023 року. Магістральними темами біографії мисткині, до яких звертаються дослідники її творчості, є: особливості концертної діяльності, реконструкція Європейського турне 1822–1827 років, економічний аспект

біографії, місце М. Шимановської в російській музичній культурі 20-х років XIX століття, вплив на Ф. Шопена, патріотична тема у творчості та інші. Натомість, малодослідженими залишалися релігійна складова життя Марії Шимановської та українське походження її сім'ї, тобто — єврейський та український контексти, що давали перспективу відкрити нові факти та аспекти біографії мисткині, а отже засвідчити закономірність постановки питання щодо складної багат шаровості її культурних ідентичностей.

Вивчення цих питань було неможливим без роботи із українськими архівами — звернень до бібліотечних та музейних установ Києва, Львова, Одеси, Житомира, Дубно, Кременця, а також опрацювання нотних каталогів й місцевої газетно-журнальної періодики доби, представленої в бібліотеках Польщі, Австрії та Німеччини. Зазначені пошуки дозволили віднайти ексклюзивні матеріали, які не лише проливають світло на зв'язок М. Шимановської з Україною та розкривають специфіку її гастрольної діяльності на цих землях, але й поглиблюють знання щодо культурних особливостей українських міст у першій третині XIX століття, повертаючи ці локації як «наявні» та «існуючі» реалії загальноєвропейського культурного простору.

Вивчення біографії Марії Шимановської крізь призму проблеми культурних ідентичностей підводить до підсумку, що ідентичність мисткині складна та багат шарова. Вона зумовлена такими чинниками як географія, релігія, соціальне положення та гендер, хоча й не цілковито ними детермінована. Звернення до релігійної ідентичності М. Шимановської важливе з огляду на той беззаперечний вплив, який чинила на формування світогляду композиторки приналежність до настанов філософії франкістів, зберігати які родина Воловських продовжувала навіть через десятки років після смерті очільника секти. Іконографічні джерела відкривають спосіб самопозиціонування М. Шимановської та

дають усвідомлення як кореляція власних зображень із соціальними та гендерними нормами доби працювала на PR та розбудову кар'єри мисткині. Нарешті, розгляд гендерного аспекту біографії Марії Шимановської ствердив у тому, що у світлі звиклих жіночо-чоловічих соціальних ролей своєї доби артистка майже завжди обирає не типовий шлях, який вона будує навіть не як протофеміністка, маргіналка чи революціонерка, а як людина, що прагне бути узгодженою зі прийнятними соціальними конвенціями.

Цілісність біографії Марії Шимановської формується лише через вибудовування пріоритету ідентичностей, які набувають сенсу через свою послідовність. Аналіз життєвої стратегії мисткині та її епістолярної спадщини яскраво демонструють те, що прагнення до самореалізації та її ототожнення себе із професійною музиканткою підпорядковували собі всі решта чинників самовизначення. Шлях до успішної кар'єри вимагав жертвності щодо вибору місця проживання (піаністка жила винятково там, де могла заробити більші кошти для утримання сім'ї) та побудови особистих стосунків (її мандрівний спосіб життя виключав створення сім'ї), а також креативності задля підвищення власного соціального статусу (артистка робила це за допомогою власного візуального образу та стійких дружніх знайомств в елітних колах).

Також, створення блискучої міжнародної кар'єри передбачало утаємничення власної національної, політичної та релігійної ідентичностей, щодо яких залишається робити лише припущення на основі наявних джерел та фактів. Так, відомо, що мисткиня була впливовою членкинею франкістської спільноти, піклувалася про репутацію секти, дотримувалася прийнятих настанов, що дозволяє за своєю важливістю та впливом на біографію Марії Шимановської висунути релігійну ідентичність мисткині на друге місце після професійної.

Нарешті, національна ідентичність мисткині постає як така, що зумовлювалася самою специфікою доби — вона була гнучкою, змінною, відкрито не проявленою, підпорядкованою кар'єрним цілям. У світлі дружніх контактів М. Шимановської помітна пріоритетність того, що Д. Бовуа називає «цивілізаційною спільністю», яка базується на соціальному положенні. Відтак, спільноти формувалися на основі статусу, а не національної приналежності чи політичних вподобань. Для М. Шимановської потрапляння до аристократичної спільноти становило пріоритетну ціль.

Вивчення творчих біографій мистців крізь призму проблеми культурних ідентичностей є продуктивним методом, зокрема, для опрацювання біографій українських мистців XVIII – XIX століть. Цей підхід проявляє багатшаровість та складність їхніх ідентичностей, вплив різноманітних факторів на їх формування, які кожного разу мають бути індивідуально розглянуті у дослідженні, та те, що люди тієї доби були значно більш відмінними від нас у сталості своїх самовизначень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусів С. Конструювання ідентичностей у життєтворчості Лесі Українки. *Roczniki Humanistyczne*. 2012. Т. LX, Zeszyt 7. С. 23–37. URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/1929298.pdf> (дата звернення: 07.04.2024).
2. Архів Гете і Шиллера у Веймарі. *GOETHE-UND SCHILLER-ARCHIV*. URL: <https://www.klassik-stiftung.de/einrichtungen/goethe-undschiller-archiv/> (дата звернення: 22.03.2024).
3. Бальзак О. Физиология брака. Размышление XI. О роли образования в супружеской жизни. URL: https://librebook.me/fiziologiiia_braka/vol4/2 (дата звернення: 22.03.2024).
4. Баранник М., Голубоцький П. Енциклопедія історії України. 3-тє вид. Київ : Наук. думка, 2005. 672 с. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Istoriija_presy_v_Ukr.
5. Беліков О. Рід Жевуських. *Жевуські*. URL: <https://www.rzewuski.com.ua/рід-жевуських> (дата звернення: 07.04.2024).
6. Бэлза И. Ф. Мария Шимановская. Москва : Академия Наук СССР, 1956. 187 с.
7. Бэлза И. Михал Клеофас Огиньский. Москва : «Музыка», 1974. 127 с.
8. Бэлза И. Царица звуков. Жизнь и творчество Марии Шимановской. Москва : Музыка, 1989. 185 с.

9. Бовуа Д. Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793-1830 рр. / пер. з фр. З. Борисюк. Львів : Кальварія, 2007. 296 с.
10. Бовуа Д. Чи легенда кресів має заступити собою їхню історію?. *Часопис* *Ї*. 2013. № 74. URL: https://www.ji.lviv.ua/n74texts/Bovua_Chy_legenda_kresiv.htm (дата звернення: 05.04.2024).
11. Бовуар С. Друга стаття: в двох томах / пер. з фр. Н. Воробйов, П. Воробйов, Я. Собко. Київ : Основи, 1994. 400 с.
12. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*. 2012. № 41. С. 78–88. URL: <http://docplayer.net/amp/49035306-Viktoriya-bodina-dyachok-avtorskarpisvyata-yak-fenomen-muzichnoyi-kulturi-hudozhni-funkciyi-taklasifikaciya.html>. (дата звернення: 22.03.2024).
13. Бойко В. Тенденції у змінах структури соціальних ідентичностей у ситуації нестабільності. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики: міжвузівський зб. наук. праць*. 2010. № 45. С. 147–154.
14. Бонд С. Вибілення античних статуй: білизна, расизм і колір в античному світі. *Політична критика: видання на перетині політики, науки та культури*. URL: <https://politkrytyka.org/2017/09/02/vibilennya-antichnih-statuj-bilizna-rasizm-i-kolir-v-antichnomu-sviti/> (дата звернення: 08.04.2024).
15. Бровко М. Мистецтво і релігія в культуротворчому процесі: практики синкрезису та диференціації. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 22–33. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293698> (дата звернення: 08.04.2024).

16. Будзар М. Проблема ідентичності як механізму конструювання соціальних практик особистості: до створення "інтелектуальної біографії" Григорія Галагана. *Ейдос*. № 8. С. 233–246.
17. Василевський С. Життя польське у ХІХ столітті / пер. з пол. І. Андрущенко. Київ : Темпора, 2015. 520 с.
18. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного / пер. з нім. Н. Дубина, Б. Гавришків. Київ : Мистецтво, 1990. 333 с.
19. Волосатих О. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України першої половини ХІХ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2012. № 4 (17). С. 62–76.
20. Волосатих О. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ століття в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : кандидатська. Київ, 2008.
21. Волосатих О. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. № 31. С. 7–28.
22. Гадецька Г. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дисертація кандидата мистецтвознавства. Київ, 2013. 239 с.
23. Галустян Ю., Новицька В. Деякі аспекти гендерної ідентифікації та соціалізації особистості. *Ukr. socium*. 2004. № 1(3). С. 7–13. URL: <https://doi.org/10.15407/socium2004.01.007>.
24. Герчанівська П. Ідентичність: діалог і конфлікти ідентичностей. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. II (3). С. 11–17.
25. Гете Й. В. Омирення. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=340>.

26. Гонтар В. Ідентифікація «ідентичності» як передумова самовизначення через неї. *Науково-методичний семінар «Проблема ідентичності в ХХІ столітті»*. Збірник наукових праць студентів, аспірантів на викладачів. 2020. С. 8–11.
27. Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 4. С. 9-19.
28. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Портал, 2022. 432 с.
29. Гендерний підхід: історія, культура, суспільство / ред.: Л. Гентош, О. Кісь. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 250 с.
30. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ : Темпора, 2012. 302 с.
31. Дамский журнал. 1833. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Верн. Ф.* відділу газетних фондів. Смесь. Фортепиано. С. 58-59. Две были. С. 153. Музыкальные вечера Г-жи Карадори-Аллан в доме его Превосходительства, Николая Андреевича Небольсина. С. 177.
32. Дейвіс Н. Історія. Європа / пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ : Основи, 2018. 1464 с.
33. Демчук Р. Креси: міфологічна ідентичність культурного пограниччя. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2017. № 14. С. 82–93.
34. Добропас І. Проблема гендерної ідентичності в контексті феміністичної епістемології. *Вісник Львівського університету. Філософські науки*. 2007. № 10. С. 79–89.
35. Єзерська І. «Релігійні конверсії у Львові наприкінці ХVІІ – у ХVІІІ століттях (на матеріалах метрик хрещень Катедрального костелу)». *Вісник Львівського університету*. 2010. № 45. С. 551–588.

- 36.Єзерська І. Чоловічі та жіночі імена за метриками хрещень Катедрального костелу Львова XVII ст. *Український історичний журнал*. 2010. № 2. С. 202–214.
37. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. КСД, 2017. 224 с.
- 38.Ічанська О. Становлення особистісної ідентичності в ранньому юнацькому віці: : автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Київ, 2002. 19 с.
- 39.Кандель Ф. Очерки времён и событий. Иерусалим : Тарбут, 1988. 195 с.
- 40.Квінн Б. Неймовірні: 15 жінок, що творили історію. ArtHuss, 2018. 256 с.
41. Кизилов М. Некоторые документы по истории еврейских и иудействующих сект эпохи Александра I. *Studia Anthropologica. Сборник статей к юбилею М.А. Членова*. 2010. С. 174–190.
- 42.Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Франка, 2009. 558 с.
- 43.Кононов І. Концепція ідентифікації та ідентичності в психоаналізі: Зигмунд Фройд та Ерік Еріксон. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 23 (3). С. 5–27.
44. Контрактний будинок. *Музей історії десятичної церкви*. URL: <http://mdch.kiev.ua/node/361>. (дата звернення: 22.03.2024).
- 45.Котелко С. Муровані Курилівці. Путешествуя историей. URL: <http://sergekot.com/муровані-курилівці/> (дата звернення: 07.04.2024).
- 46.Котелко С. Ободівка. *Путешествуя историей*. URL: <http://sergekot.com/obodovka/> (дата звернення: 07.04.2024).
- 47.Кравець В. Кріпацтво в 1848 році в Галичині та в Чехії не скасували. *Богемні подорожі не лише по Богемії*. URL:

http://www.praga-gid.info/blog/?kripactvo_v_1848_roci_v_halycyni_ta_v_cechiji_ne_skasuvaly (дата звернення: 07.04.2024).

- 48.Кравченко Г., Шаповалова Н. Поняття ідентичності: проблема визначення в сучасному науковому просторі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія»*. 2015. № 16. С. 3–9.
- 49.Культурологія в контексті когнітивних форм освоєння світу : монографія / ред. М. Бровко. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М., 2022. 396 с.
- 50.Магдиш І. Видатні особистості гебрейського Львова. *Незалежний культурологічний часопис "Ї". Гебрейський Львів*. 2008. № 51. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n51texts/osobystosti.htm> (дата звернення: 08.04.2024).
- 51.Мадей Н. Проблема культурної ідентичності: текст лекції. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Ів. Франка, 2004. 24 с.
- 52.Майхрович Ю. Локальна ідентичність Покуття (Галичина) в культурному просторі України : дис. ... д-ра філософії в галузі культурології : 032. Київ, 2023. 199 с.
- 53.Марія Шимановська. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Марія_Шимановська (дата звернення: 08.04.2024).
- 54.Маценка С. Музика в голові: фігура Людвіга ван Бетховена як акустична система в театральній сонаті «Ніжна лють, або оператор слуху» Герта Йонке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 133. С. 8–22.
55. Мачейко П. Разноплеменное множество. Яаков Франк и франкистское движение в 1755–1816. Єрусалим : Гешарим, 2015. 500 с.

56. Міцкевич А. Конрад Валленрод. *Посестри. Українська і польська література*. URL: <https://posestry.eu/tsikly?k=all&c=1803> (дата звернення: 04.04.2024).
57. Моравский С. В Петербурге. 1827-1838. *Поляки в Петербурге в первой половине XIX века*. Москва, 2015. С. 479–618.
58. Моран М. Ідентичність і політика ідентичності: культурно-матеріалістична історія. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/identichnist-i-politika-identichnosti-kulturno-materialistichna-istoriya/> (дата звернення: 05.04.2024).
59. Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах. Львів : Вид-во Старого Лева, 2023. 568 с.
60. Левицька М. Львівське портретне малярство першої половини XIX століття: унікальність і типовість у центральносхідноєвропейському художньому контексті. *Вісник Львів. УН-ТУ*. Сер. істор. 2012. Спец. вип. С. 210-219.
61. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Санкт-Петербург : Искусство, 1994. 485 с.
62. Невідомий автор. [Портрет М. Шимановської №1]. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника*. Ф. графіки. №5583.
63. Невідомий автор. [Портрет Марії Шимановської №2]. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника*. Ф. графіки. №1214.
64. Невідомий автор. [Портрет Марії Шимановської №2]. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника*. Ф. графіки. №25668.
65. Немагай С. Міхал Клеафас Агінські. Лісты аб музыцы. Карэспандэнцыя. Мінск : Каўчэг, 2018. 373 с.
66. Нетудихаткін І. Азарт «по-київськи». Ч. 2: як формувалася індустрія розваг в Україні. *Mind*. URL: <https://mind.ua/publications/20235286-azart-po-kiyivski-ch-2-yak-formuvalasya-industriya-rozvag-v-ukrayini> (дата звернення: 08.04.2024).

67. Ніколаєнко О. Польські жінки Наддніпрянщини в другій половині XIX - на початку XX ст.: громадське і приватне життя : дис. ... д-ра іст. наук : 07. 00. 01. Харків, 2017. 446 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Nikolaienko_Olha/Polski_zhinky_Naddnyprianschyny_v_druhii_polovyni_KhIKh_-_na_pochatku_KhKh_st_hromadske_i_privatne_z/ (дата звернення: 22.03.2024).
68. Оліх А. Два документи про освітній заклад Юзефи Поляновської. Монітор Волинський. URL: <https://monitorwolynski.com/uk/news/4717-dwa-dokumenty-o-instytucie-edukacyjnym-jozefy-polanowskiej> (дата звернення: 08.04.2024).
69. Основи теорії гендеру / ред.: В. Агеєва, Л. Кобелянська, М. Скорик. Київ : К.І.С., 2004. 536 с. URL: https://gender.at.ua/_ld/1/186_osnovy_teorii_g.pdf (дата звернення: 22.03.2024).
70. Остаф'євській архивъ князей Вяземскихъ: Переписка князя П.А. Вяземскаго с А.И. Тургеневымъ 1820-1823. 2-ге вид. Издательство графа Шеремет., 1901. 607 с.
71. Павляшик А. Династія Четвертинських. Волинське село, імператори і концтабори. *Гал-інфо*. URL: https://galinfo.com.ua/articles/dynastiya_chetvertynskyyh_volynske_selo_i_mperatory_i_kontstabory_371689.html#google_vignette (дата звернення: 07.04.2024).
72. Поліщук Ю. Теоретичні виміри етнічної та національної ідентичностей. *Наукові записки інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф.Кураса*. 2013. № 2. С. 197–213.
73. Пустиннікова І. Муровані Курилівці. *Замки та храми України*. URL: <https://castles.com.ua/n111n.html> (дата звернення: 07.04.2024).
74. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і літера, 2002. 458 с.

75. Рибак О. Становлення і розвиток вчення хасидизму в Україні. *Українське релігієзнавство*. 2000. № 15. С. 43–50.
76. Рубльов О. Ідзіковські. *Електронна бібліотека | Інститут історії України* / ред. В. Смолій. 3-тє вид. Київ, 2005. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Idzikovski (дата звернення: 01.04.2024).
77. Руссо Ж. Ж. Сповідь : автобіографія / пер. з фр. В. Верховня. Київ : Техніка, 2013. 634 с.
78. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти : монографія. Ніжин : Лисенко М., 2020. 437 с.
79. Савчук, І., & Дмитрієва, О. (2021). Художньо-естетичні проєкції культурницької діяльності Ігоря Белзи. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, (17(2), 143–148. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247994](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247994)
80. Северная пчела, 1825 рік, Кореспонденція. *Архів старих газет*. URL: <https://www.oldnewspapers.com.ua/node/955> (дата звернення: 07.04.2024).
81. Сердюк О. Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. № 17. С. 180–194.
82. Сіверс В. Історія світової культури. Київ : НАКК., 2011. 438 с.
83. Смірнова О. Проблема кризи культурної ідентичності в сучасній українській філософії. *Грані*. 2015. № 1 (117). С. 44–50.
84. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращук. Київ : Основи, 1994. 224 с. URL: <http://litopys.org.ua/smith/smi.htm> (дата звернення: 05.04.2024).

85. Снайдер Т. Перетворення націй. Дух і літера, 2012. 464 с.
86. Собуцький М. Сучасність класу. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/suchasnist-klasu/>.
87. Сухенько Т. Середня жіноча освіта в Україні (XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2001. 20 с.
88. Тернборн Й. Мрії та кошмари середніх класів світу. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/mriyi-ta-koshmari-serednih-klasiv-svitu/> (дата звернення: 07.04.2024).
89. Тимченко-Бихун І. Автобіографічні сенси фортепіанних мініатюр М. Глінки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 152–155.
90. Тишко С. До проблеми комунікаційних технологій в музичній культурі: PR доби романтизму – перші кроки. *Київське музикознавство*. 2007. № 25. С. 24–34.
91. Токарчук О. Книги Якова / пер. з пол. О. Сливинський. Київ : Темпора, 2019. 960 с.
92. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть I. Украина. Київ : Веселка, 2005. 214 с.
93. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Київ : ТОВ "Задруга", 2002. 508 с.
94. Українські жінки у горнілі модернізації / ред. О. Кісь. Харків : КСД, 2017. 322 с.
95. Успенская В. Женские салоны в Европе XVII-XVIII вв. *Женщины. История. Общество*. 2-ге вид. Тверь, 2002.
96. Федута А. Следы на снегу. Мінськ : Лимариус, 2018. 328 с. URL: https://www.academia.edu/37080595/Следы_на_снегу_Минск_Лимариус_2018 (дата звернення: 01.04.2024).

97. Філіпенко Л. «Ідейні» жіночі журнали в Російській імперії початку ХХ ст.: становлення та еволюція : монографія. Харків, 2014. 368 с.
98. Фрейд З. Невдоволення культурою. Про психоаналіз. Психо-аналітичні етюди. Психологія мас та аналіз людського «Я». Фоліо, 2022. 348 с.
99. Черчович І. Жіноча освіта в Україні: історичний огляд. *Гендер в деталях*. URL: https://genderindetail.org.ua/season-topic/osvita-i-prosvita/zhinocha-osvita-v-ukraini-istorichniy-oglyad-134122.html#_ftn6 (дата звернення: 08.04.2024).
100. Шевченко З. Словник гендерних термінів. Черкаси, 2016. 336 с.
101. Шевчук О. Культура і топографія: територія як чинник формування культурної ідентичності. *Наукові записки. Серія "Культурологія"*. 2013. № 12. С. 267–273.
102. Шелупахіна К. Феномен культурної ідентичності в контексті сучасної філософської антропології : автореф. автореферат. Київ, 2009. 22 с.
103. Янишин М. Музична культура на сторінках «Дамського журналу» в першій третині ХІХ століття: курсова робота. Київ, 2017. 36 с.
104. Янишин М. Сучасні рецепції творчої біографії Марії Шимановської : магістерська робота. Київ, 2020. 146 с.
105. Янишин М. Творча біографія Марії Шимановської у площині сучасних гендерних досліджень : бакалаврська робота. Київ, 2018. 111 с.
106. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1823. 874 р. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=iV8PAAAAYAAJ&hl=uk&a>

- mp;pg=PP7#v=onepage&q&f=false (date of access: 08.04.2024).
107. Allgemeine musikalische Zeitung nr. 37. 9 September 1812. *Österreichische Nationalbibliothek*. [Http://data.onb.ac.at/rec/AC00904589](http://data.onb.ac.at/rec/AC00904589). 3.337 Ausgaben mit 30.394 Seiten. URL: [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=18120909&seite=7&zoom=33&query=\"szymanowska\"&ref=anno-search](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=18120909&seite=7&zoom=33&query=\) (date of access: 08.04.2024).
108. Bibliothèque Polonaise à Paris. *Bibliothèque Polonaise à Paris*. URL: <https://www.bibliotheque-polonaise-paris-shlp.fr/> (date of access: 01.04.2024).
109. Boissier-Butini, Caroline - Sophie Drinker Institut. *Startseite - Sophie Drinker Institut*. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/boissier-butini-caroline> (date of access: 01.04.2024).
110. Boucher F. Historia mody: dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku. Warszawa: Arkady, 2009. 479 p.
111. Chlebowska E. Zofia Szymanowska Lenartowiczowa - pianistka, malarka. *Instytut De Republica*. URL: https://iderepublica.pl/nauka/zapomniani-polscy-romantycy/zofia-szymanowska-lenartowiczowa/#_ (data dostępu: 08.04.2024).
112. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 21 December 1824. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. GmVII, nr. 26. No. 3613 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/gmVII,nr.26> (date of access: 22.03.2024).
113. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 1 January 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM*

- ARCHIVES*. M10 1825, nr. 2. No. 3677 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m101825,nr.10> (date of access: 22.03.2024).
114. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 25 January 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. GmVII, nr. 36. No. 3689 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/gmVII,nr.26> (date of access: 22.03.2024).
115. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 25 January 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M10 1825, nr. 10. No. 3690 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m101825,nr.10> (date of access: 22.03.2024).
116. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 26 February 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M10 1825, nr. 28. No. 3720 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m101825,nr.28> (date of access: 22.03.2024).
117. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 18 April 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M10 1825, nr. 46. No. 3765 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m101825,nr.46> (date of access: 22.03.2024).
118. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 24 May 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. GmVII, nr. 48. No. 3792 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/gmVII,nr.48> (date of access: 22.03.2024).

119. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 14 October 1825. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M10 1825, nr. 104. No. 3864 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m101825,nr.104> (date of access: 22.03.2024).
120. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 8 November 1826. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M11 1826, nr. 75. No. 4057 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m111826,nr.75> (date of access: 22.03.2024).
121. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 1 May 1827. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M12 1827, nr. 50. No. 4212 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m121827,nr.50> (date of access: 22.03.2024).
122. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 26 May 1828. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. Société Historique et Littéraire Polonaise – Bibliothèque Polonaise de Paris, MAM 969. No. 4538 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/ea4718> (date of access: 22.03.2024).
123. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 8 November 1828. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M13 1828, nr. 118. No. 4648 of 10318. Рукопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m131828,nr.118> (date of access: 22.03.2024).
124. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 24 May 1829. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M14 1829, nr. 75. No. 4843 of 10318. Рукопис. URL:

- <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m141829,nr.75> (date of access: 22.03.2024).
125. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 25 August 1830. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M15 1830, nr. 125. No. 5344 of 10318. Ручопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m151830,nr.125> (date of access: 22.03.2024).
126. Correspondence between Bertel Thorvaldsen and Maria Szymanowska. 24 April 1831. *THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES*. M16 1831, nr. 29. No. 5563 of 10318. Ручопис. URL: <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents/m161831,nr.29> (date of access: 22.03.2024).
127. Dobrzański S. Maria Szymanowska and Fryderyk Chopin: Parallelism and Influence. *Polish Music Journal*. 2001.
128. Dobrzański S. Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism. *The Chopin Foundation of the United States*. URL: <https://www.chopin.org/articles/> (date of access: 01.04.2024).
129. Empire style fashion of women in 1800–1815. *Hisour: history, artwork exhibition, global culture online*. URL: <https://www.hisour.com/western-fashion-of-women-in-1800-1815-32576/> (date of access: 08.04.2024).
130. Erikson E. *Identity: Youth and Crisis*. New York: W. W. Norton & Company, 1994. 336 p.
131. Frank J. Pamiętniki d-ra Józefa Franka Profesora Uniwersytetu Wileńskiego. T.3. Wilno : Tow. Udz. "Kurjer Litewski", 1912. 159 s. URL: <https://pbc.biaman.pl/dlibra/publication/12712/edition/12131/content> (data dostępu: 08.04.2024).

132. Galkowski A. La Famille Wolowski, ses origines, son histoire. *Annual Journal of the PAS Research Centre in Paris*. 2012. P. 217–227.
133. Gazeta Lwowska nr.35 Rzeczy rozmaite. – Z Krzemienca d.3 (12) Marca. –. 24 March 1823. *Österreichische Nationalbibliothek. Tageszeitung*. <http://data.onb.ac.at/rec/AC09888134>. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gaz&datum=18230324&seite=6&zoom=33> (date of access: 08.04.2024).
134. Gazeta Lwowska Nr.37. 28 marca 1823 r. *Österreichische Nationalbibliothek*. URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gaz&datum=18230328&seite=5&zoom=33> (data dostępu: 08.04.2024).
135. Gliński M. Франк, франкизм и спор о парадигме польской культуры. *Culture PL*. URL: <https://culture.pl/ru/article/frank-frankizm-i-spor-o-paradigme-polskoj-kultury> (дата звернення: 08.04.2024).
136. Goldberg H. The Topos of Memory in the Albums of Maria Szymanowska and Helena Szymanowska-Malewska. URL: http://www.maria-szymanowska.eu/pub/files/Halina_Goldberg.pdf (date of access: 01.04.2024).
137. Gwizdalanka D. Szymanowska. PWM, 2023. 160 p.
138. Jablonski J. Szymanowska, Symanoffska, Maria, Marie, Marie Agata, geb. Wołowska. *Sophie Drinker Institut*. URL: <https://web.archive.org/web/20160620183403/http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/szymanowska-maria> (date of access: 08.04.2024).
139. Kijas A. Szymanowska Scholarship: Ideas for Access and Discovery through Collaborative Efforts. *Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Paryżu*. URL:

- <http://paris.pan.pl/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R16/Anna%20E.%20Kijas.pdf> (date of access: 04.04.2024).
140. Kompozytorka Maria Szymanowska. *Portal Muzyki Polskiej*. URL: <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6777-maria-szymanowska/kalendarium/222-podroze-1822-1827> (data dostępu: 08.04.2024).
141. Kowalski F. Wspomnienia : pamiętnik Franciszka Kowalskiego. T. 1. Kijow : Leon Idzikowski, 1859. 452 s. URL: <https://polona.pl/preview/fa0b156f-62cd-420e-b603-1bea7c5f24b7> (data dostępu: 08.04.2024).
142. Koziół P. Olga Tokarczuk. *Culture.Pl*. URL: <https://culture.pl/en/artist/olga-tokarczuk> (date of access: 04.04.2024).
143. Kuryer dla Płci Piękney czyli Dziennik Literaturze, Kunsztom, Nowościom i Modom Poświęcony. R.1, [T.2], Ner 12 (26 kwietnia 1823). *Biblioteka Jagiellońska, 16 I czasop.* URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/670105/edition/634159/content> (data dostępu: 08.04.2024).
144. Kurjer dla Płci Piękney czyli Dziennik Literaturze, Kunsztom, Nowościom i Modom Poświęcony. R.1, [T.2], Nr 18 (10 maja 1823). *Biblioteka Jagiellońska, 16 I czasop.* URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/670111/edition/634165/content> (data dostępu: 08.04.2024).
145. Kurjer Warszawski. 1823, nr 24. 28 stycznia 1823 r. *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Czasopismo.* URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/393250/display/Default> (data dostępu: 08.04.2024).
146. Kurjer Warszawski. 1823, nr 41. 17 lutego 1823 r. *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Czasopismo.* 08466. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/393233/display/Default> (data dostępu: 08.04.2024).

147. Kurjer Warszawski. 1823, nr 42. 18 lutego 1823 r. *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie*. Czasopismo. 08466. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/393232/display/Default> (data dostępu: 08.04.2024).
148. Kurjer Warszawski. 1823, nr 75. 29 marca 1823 r. *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie*. Czasopismo. 08466. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/393199/display/Default> (data dostępu: 08.04.2024).
149. Kurjer Warszawski. 1823, nr 77. 1 kwietnia 1823 r. *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie*. Czasopismo. URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/393197/display/Default> (data dostępu: 08.04.2024).
150. Lynd H. M. *On Shame and the Search for Identity*. New York : "Harcourt, Brace & Company", 1957. 319 p.
151. Maria Szymanowska (1789-1831). *A Woman of Europe - Home. Maria Szymanowska (1789-1831). Kobieta Europy - Intro*. URL: <http://www.maria-szymanowska.eu/index-en> (date of access: 01.04.2024).
152. Maria Szymanowska. Polska pianistka i kompozytorka, która podbiła Europę. *Polskie Radio*. URL: <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2867365,maria-szymanowska-polska-pianistka-i-kompozytorka-ktora-podbila-europe> (date of access: 08.04.2024).
153. Nochlin L. *Why Have There Been No Great Women Artists?*. *ArtNews*. URL: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (date of access: 04.04.2024).
154. Okon J. Brzezińska Filipina. *Polskie Kompozytorki. Kompendium informacji o komponujących polskich kobietach*. URL:

- <https://polskiekompozytorki.pl/project/brzezinska-filipina/> (data dostępu: 08.04.2024).
155. Pawlicki S., Kraszewsky J. Pamiętniki Józefa Drzewieckiego : <1772-1852>. Krakow : H. z Drzewieckich Wołodkowiczowa : G. Gebethner, 1891. 187 s. URL: <https://polona.pl/preview/4c7357a0-0686-4e3c-acba-c4a5efcfa050> (data dostępu: 08.04.2024).
156. Rogers R. Girls` Schools. *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*. URL: <http://www.faqs.org/childhood/Fa-Gr/Girls-Schools.html> (date of access: 08.04.2024).
157. Rozmaitości : oddział literacki Gazety Lwowskiej. 1823, nr 10. 14 lutego 1823 r. *Biblioteka Jagiellońska, 361 III czas*. URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/63984/edition/57823/content> (data dostępu: 08.04.2024).
158. Rozmaitości. Pismo Dodatkowe do Gazety Lwowskiej. 1823 R.3 nr23. *PAN Biblioteka Kórnicka*. URL: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/204958/edition/184505/content> (data dostępu: 08.04.2024).
159. Rozmaitości : oddział literacki Gazety Lwowskiej. 1823, nr 35. 11 czerwca 1823 r. *Biblioteka Jagiellońska, 361 III czas*. URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/64013/edition/57852/content> (data dostępu: 07.04.2024).
160. Rozmaitości : oddział literacki Gazety Lwowskiej. 1823, nr 45. 28 lipca 1823 r. *Biblioteka Jagiellońska, 361 III czas*. URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/64041/edition/57880/content> (data dostępu: 07.04.2024).
161. Rozmaitości : oddział literacki Gazety Lwowskiej. 1823, nr 62. 24 października 1823 r. *Biblioteka Jagiellońska, 361 III czas*. URL:

- <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/64095/edition/57935/content>
(data dostępu: 07.04.2024).
162. Rozmaitości. Pismo Dodatkowe do Gazety Lwowskiej. 1823 R.3 nr23. 16 April 1823. *PAN Biblioteka Kórnicka*. Czasopisma. URL: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/204958/edition/184505/content> (date of access: 08.04.2024).
163. Stites R. *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia the Pleasure and the Power*. Yale University Press, 2005. 640 p.
164. Suchowiejko R. Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*. 2012. P. 123–140. URL: <https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9cfb56-a7df-4809-8534-2cf13baf9ac8> (date of access: 04.04.2024).
165. Suchowiejko R. Szymanowska Maria Agata. *Polskie Petersburg*. URL: <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/szymanowska-maria-agata> (data dostępu: 08.04.2024).
166. Swartz A. Maria Szymanowska and the salon music of the early nineteenth century. *The Polish Review*. 1985. P. 43–58.
167. Swartz A. Music, the economy and society: Szymanowska's career path in Russia in the 1820s. *Australian Slavonic and East European Studies*. 2009. No. 23. P. 107–130. URL: <https://miskinhill.com.au/journals/asees/23:1-2/music-economy-society> (date of access: 04.04.2024).
168. Syga T., Szenic S. *Maria Szymanowska i jej czasy*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. 525 s.
169. Szymanowska M. Nokturno na fortepian. Leipzig. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника*. Потний фонд. 32.422/муз.
170. Szymanowska M. *Vindt Exercices et Preludes pour le Pianoforte*. *Нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника*. Потний фонд. 29.986/муз.

171. Szymanowska M. "Wilija naszych strumieni rodzica" : z Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza : dla śpiewu z fortepianem : na sam fortepian. 1885. *Biblioteka Narodowa*. B. 232 K. Mus.III.154.753. URL: <http://polona.pl/item-view/f08b6f47-e308-4158-b608-f5ada82f8e6f/0/14218999-d6e6-4ed9-a29e-8c6d0b90981f> (date of access: 07.04.2024).
172. Szymanowska M. "Wilija naszych strumieni rodzica" : z Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza : dla śpiewu z fortepianem. 1900. *Biblioteka Narodowa*. Mus.III.164.176. URL: <https://polona.pl/item-view/5650adf1-fec1-4850-94f0-21bf0cb22e8b?page=0> (data dostępu: 07.04.2024).
173. The Hair at the Nineteenth Century. *The History of the world of hair*. URL: https://thehistoryofthehairsworld.com/hair_19th_century.html (date of access: 17.03.2023).
174. Tobiaszowa Z. Miniatury portretowe rodziny Wolowskich i Faucher. *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*. Krakow, 1960. T. 6.
175. Tomaszewski M. Mazurek As-dur (z albumu Marii Szymanowskiej) (WN 45). *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*. URL: <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/70> (date of access: 07.04.2024).
176. Trokhimchyk M. History in Song: Maria Szymanowska and Julian Ursy Niemcewicz's Śpiewy historyczne. *Polska Akademia Nauk*. URL: <https://paris.pan.pl/wp-content/uploads/2019/01/Maja-Trochimczyk.pdf>.
177. Trochimczyk M. On Genius and Virtue in the Professional Image of Maria Szymanowska. *Académie Polonaise des Sciences Centre Scientifique à Paris*. 2012. P. 257–280.
178. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. Musical culture: multiculturalism and identification. *AD Alta-Journal of*

- interdisciplinary research*. 2021. №11. issue 1, special XVIII. P. 82–87.
URL: <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xviii>
179. Vogel B. Piano – the main attraction of the Polish salon during Maria Szymanowska time. *Maria Szymanowska - a Woman of Europe*. URL: http://www.maria-szymanowska.eu/pub/files/Benjamin_Vogel.pdf (date of access: 04.04.2024).
180. Warszawski J.-M. Boissier-Butini Caroline 1786-1836. *Musicologie org.* URL: https://www.musicologie.org/Biographies/b/boissier_butini_caroline.html (date of access: 08.04.2024).
181. Wenzel S. Anna Caroline de Belleville. *MUGI: Musik und Gender im Internet*. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000061?lang=de (date of access: 08.04.2024).
182. Wiernicka A. The Wołowski of Waliców: area, people and artefacts. *Annales*. 2019. No. 21. P. 203–210. URL: http://www.maria-szymanowska.eu/pub/files2/8.Anna_Wiernicka.pdf (date of access: 04.04.2024).
183. Witkowska A. Celina i Adam Mickiewiczowie. Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1998. 158 p.
184. Zawadzki M. Am schönen silberschimmernden Horyń : Walzer für das Pianoforte : op. 158. 1880. Biblioteka Narodowa. Mus.III.80.163. URL: <https://polona.pl/item-view/c1cdefa2-00a3-4da5-9cfb-bd6344f0eec8?page=0> (data dostępu: 07.04.2024).
185. Zięba A. Seweryna z Potockich Sobańska. *Fundacja im. Feliksa hr. Sobańskiego*. URL: <http://palacwguzowie.pl/seweryna-potockich-sobanska/> (data dostępu: 07.04.2024).

ДОДАТКИ
Малюнок 1.



А. Беннер. Портрет Марії Шимановської. 1810 рік.

Малюнок 2.

*А. Беннер, Портрет княгині Волконської, уродженої Білосельської-Білозерської. 1816. Кольоровий олівець та акварель, підсилені білим. 14*10,5 см. Приватна колекція.*

Малюнок 3.

А. Беннер. Портрет Великой княгини Марии Павловны. 1816. Приватна колекція.

Малюнок 4.

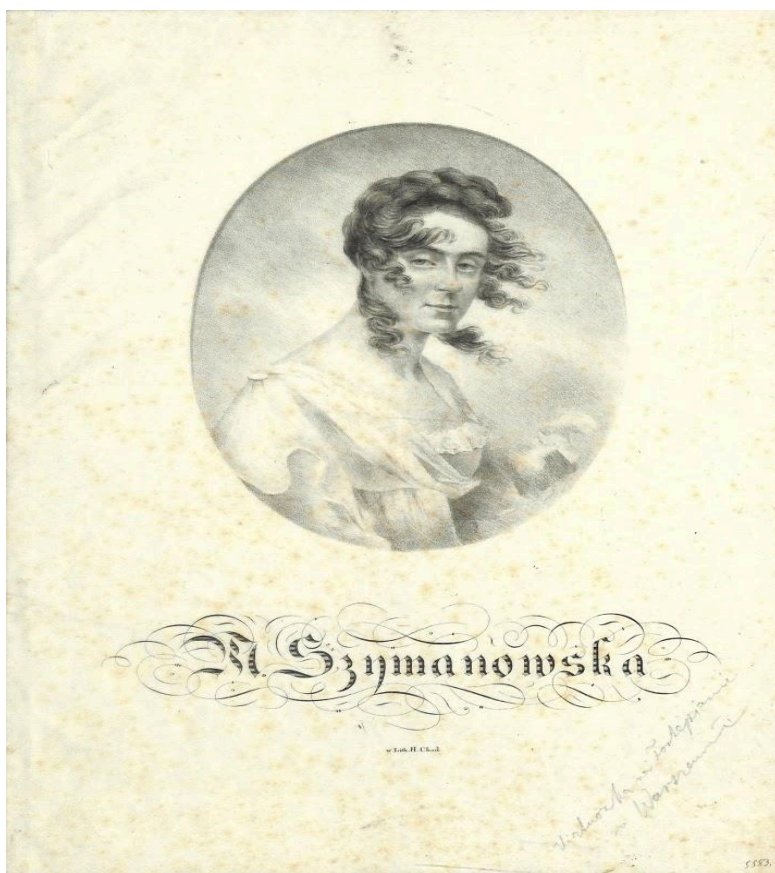
*Марі-Деніз Вільє. Портрет Шарлотти дю Валь д'Онъє. 1801.
Полотно, олія. 161,3*128,6 см. Музей мистецтва Метрополітен.
Нью-Йорк.*

Малюнок 5.

*Софія Войно. Портрет Марії Шимановської. 1816. Папір, кольоровий олівець, гуаш. 5,5*10,4 см. Національний музей у Варшаві.*

Малюнок 6.

*Літографічна майстерня Олександра Ходкевича (Варшава). Вид.
1818-1828. Національна бібліотека Польщі. Варшава.*

Малюнок 7.

*Літографічна майстерня Олександра Ходкевича (Варшава). Вид.
1818-1828. Національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника.
Львів.*

Малюнок 8.

*Невідомий автор. Портрет Марії Шимановської.
Національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Львів.*

Малюнок 9.

*Невідомий автор. Портрет Марії Шимановської.
Національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Львів.*

Малюнок 10.

*Валентій-Вільгельм Ванькович. Портрет Марії Шимановської. 1828.
Полотно, олія. Польська бібліотека у Парижі.*

Малюнок 11.

*Олександр Кокуляр. Портрет Марії Шимановської. 1825. Рим.
Полотно, олія.*

Малюнок 12.



Ніколя Жак. Портрет Марії Шимановської. Париж. 1825.

Малюнок 13.

*Станіслав Маршалкевич (копія портрету авторства Ніколя Жака).
Портрет Александри Фоме з Воловських. 1872 (оригінал 1854). Париж.
Національний музей Кракова.*

Малюнок 14.

*Карл Готліб Швайкарт. Портрет Франца Квавера Моцарта. 1823.
Львів. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв.*

Малюнок 15.

Алоїзій Рейхан. Портрет Кароля Ліпінського. 1825. Львів. Полотно, олія. Львівська національна галерея мистецтв.

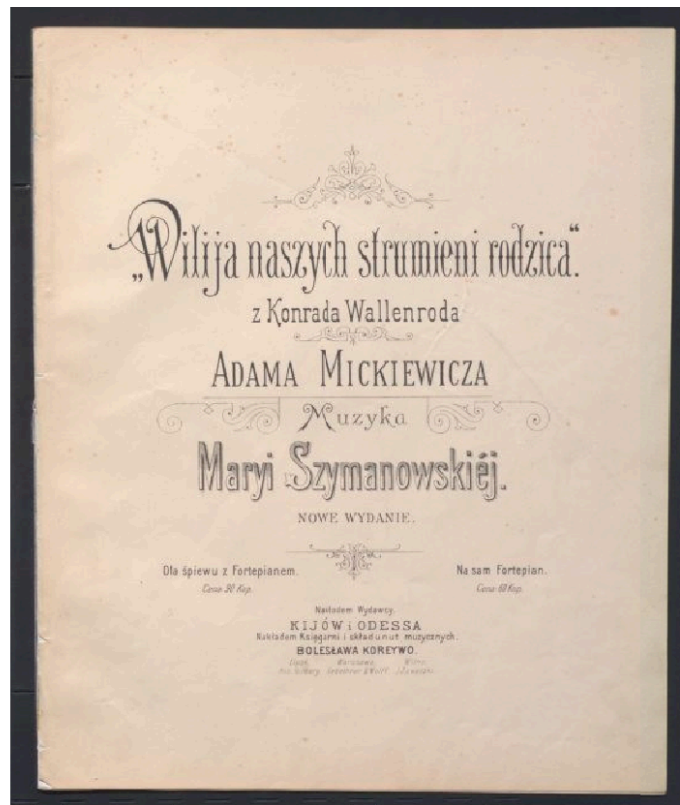
Малюнок 16.

Марцін або Мартин Яблонський. Портрет дівчини зі сніданком на таці. До 1876. Львів. Олія на полотні. 93x79 см. Львівська національна галерея мистецтв.

Малюнок 17.

Володимир Боровиковський. Портрет Анни-Луїзи Жермени де Сталь-Гольдштейн. 1812. Полотно, олія. Третьяковська галерея.

Малюнок 18.



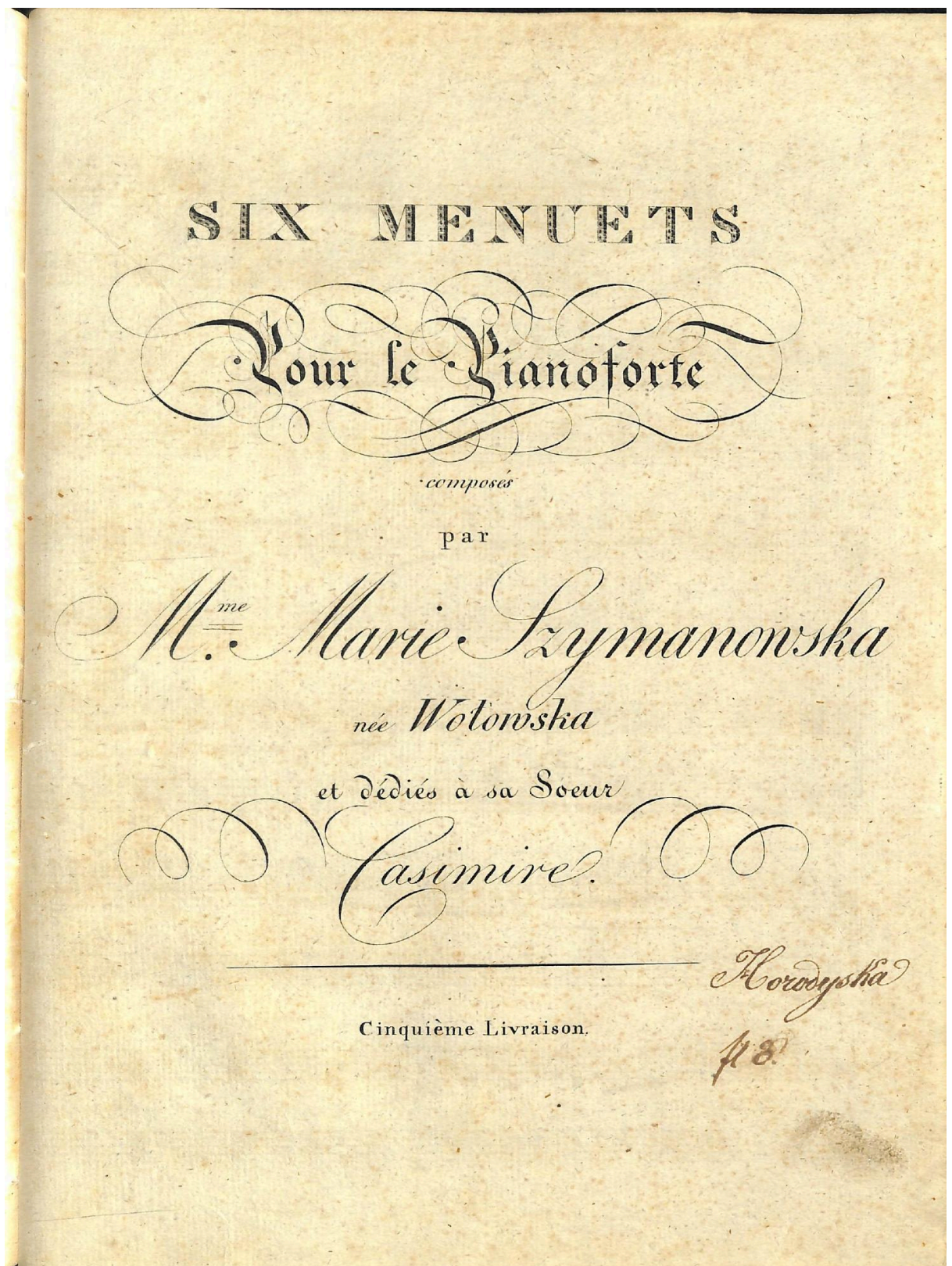
Szymanowska M. "Wilija naszych strumieni rodzica": z Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza : dla śpiewu z fortepianem: na sam fortepian. Kijów; Odessa: B. Koreywo, [non ante 1885]. Biblioteka Narodowa. B. 232 K. Mus.III.154.753

Малюнок 19.



Szymanowska M. *"Wilija naszych strumieni rodzica"*: z Konrada Wallenroda Adama Mickiewicza : dla śpiewu z fortepianem. Kijów: Nakładem księgarni i składu nut Leona Idzikowskiego, [ok. 1900] (Lipsk : Instytut litograficzny C. G. Röder). Biblioteka Narodowa. Mus.III.164.176.

Малюнок 20.



Szymanowska M. Vindt Exercices et Preludes pour le Pianoforte. Нау.
наук. б-ка України ім. В. Стефаника. Потний фонд. 29.986/муз.